

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد الخامس- يناير ١٩٩٦ م - شعبان ١٤١٦ هـ



تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط - سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ ـ ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

العدد الخامس يناير ١٩٩٦م
الموافق شعبان ١٤١٦هـ

الأسعار : في عُمان ريال واحد
في الخارج : الامارات ١٠ دراهم ـ قطر ١٠ ريالات ـ البحرين دينار واحد ـ الكويت دينار واحد ـ السعودية ١٠ ريالات ـ الأردن دينار واحد ـ سورية ٥٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ مصر جنيهان ـ السودان ١٠٠ جنيه ـ تونس ديناران ـ الجزائر ١٠٠ دينار ـ ليبيا دينار ـ المغرب ١٥ درهما ـ اليمن ٧٥ ريالا ـ المملكة المتحدة ـ جنيهان ـ أمريكا ٣ دولارات ـ فرنسا ١٥ فرنكا ـ ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :
- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :
دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب : ٣٠٠٢ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ ـ ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : **٧٩٠٥٢٣**

البداهة ونقيضها وحوار الأمكنة

في هذا السياق، أي سياق إشكالية، أو إشكاليات الحوار والتواصل في الوطن العربي في صعيده الثقافي.

هذا العنوان البديهي والمعقد في الوقت إياه، بديهي،لأن البداهة بمكان أن يكون هناك سياق ولادة طبيعية ورحميّة لهذا الحوار وهذا التواصل. ولسنا بحاجة إلى التذكير بجامع اللُحمة وقوامها بين بلدان الوطن العربي، بحواضره وبواديه، محيطه وخليجه..

وهي لُحمة لا تأتي الأحداث وتقلبات التاريخ وفواجعه ونكباته إلا لتزيدها تأكيدا وبداهة وقوة آصرة، مهما شطّت الأطروحة الكسيحة في تصوير عكس ذلك.. ومهما تبدّت الصورة غائمة وملتبسة وبكماء، من فرط ما انهال عليها من غبار الايديولوجيا والخلافات بنوازعها واستقطاباتها المختلفة.

لكن هذه الآصرة الرحميّة التي تمتد بداهتها في الولادة والمصير وفي عمق اللغة والوجدان لا تلبث أن تخترقها سهام الاشكاليات المختلفة وتطوح بها في مهب السؤال المقلق والعاصف.

فنظرة ولو سريعة الى المشهد الثقافي الراهن - دعك من السياسي - بعناصره واتجاهاته وأجناسه الأدبية والفكرية لابد أن تغرق في هذه الاشكاليات المتراكمة والمدوّخة..

أشير إلى عنصرين أساسيين، أحدهما تقني، إداري، والثاني فكري، إبداعي، سجالي.. والعنصر الثاني بشتى فضاءاته ومناحيه، يذهب بنا إلى توليد أسئلة لا حصر لها، تبدأ من نقاش المواقف والآراء أمام الكثير من القضايا التي تندرج في سيرورة التاريخ الاجتماعي والفكري في الوطن العربي وخاصة الأحداث المفصلية الجسيمة التي طوّحت بقيم الأمة وثوابتها التي تشكل المصير المشترك للمجتمعات والأفراد..

ولا تنتهي - أي الأسئلة - في السجال حول الاتجاهات الابداعية وأنماطها وأماكنها ورؤاها..

وإذا كان بين هاتين الاشكاليتين تداخل واضح لا مناص منه، فإن هذا التداخل لا يصل حد التلابس والتماهي إلا في حقل الأفكار والفنون وآفاقها ورؤاها..

إذا كان المثال الساطع للاشكالية الأولى هو سير التاريخ العربي منذ بداية القرن على الأقل، مرورا بما اصطلح على تسميته بـ«عصر النهضة» هذا المشروع الذي لم يلامس أثره بحسم التحولات الفعلية للتاريخ والواقع وظل، غالبا، في إطار النُخب المثقفة والمستنيرة،

حتى الأربعينات والستينات وصولا إلى برهتنا الراهنة..

هذا المسار المترجرج والمليء بالولادات القيصرية والتشوهات والمليء بالطنين الفارغ للخطابات اللاتاريخية واللاعقلانية أنتج هذه التجليات الفاجعة، التي تصل حدّ التراجيديا وفق دلالات التسمية الاغريقية، التي تسِم أشد أنواع المآسي فتكا وتدنيساً وصراعاً قدريّا عاتياً قذفت بالمثقفين العرب إلى هاوية خلافات لا حصر لها..

لا شك أن الخلافات تكون، معين إثراء لأطراف السجال وصراع الأفكار وهو ما نحن بأشد الحاجة إليه، لكنها تكف عن أن تكون كذلك حين تتحول وجهة الخطاب إلى خصومات وحروب تغلي وتحجب تحت مواقدها الأخطار الحقيقية وتستفحل..

يتساءل العربي الآن، بعد أن أوشك قرن انكساره الحديث على الانفراط:

بأي إنجاز حضاري معاصر سيدخل القرن الحادي والعشرين الذي نقف على عتبته وجها لوجه؟

وليس من جواب ولا تلويحة شبحية لجواب وسط مناخات تشكل لوحة باهظة لحروب الطوائف واقتتالاتها المجانية؛ وسط هذا اللهاث الكوني في سياق السيطرة على ما تبقى من مقدرة العالم الذي يشكل العرب العصب المركزي من ثرواته وحياته..

ويتساءل المثقف العربي أحيانا أمام هذا الوضع، إن كنا ما نزال منشدين كما ينشد القط لخانقه، نحو الفكرة الخلدونية (نسبة الى ابن خلدون) في انهيار العصبيات والممالك وصعودها، وفق هذا القانون الموضرعي الصارم الذي وضعه الفيلسوف العربي منذ ستة قرون؟

لا نستطرد في مفازة الوضع العربي التي لا حد لها.. أشير إلى الجدل الثقافي العربي في أفق الصراع والحوار في حقل الاتجاهات الأدبية والفنية التي تتوزع في الأمكنة العربية المتعددة..

هذا المنحى يشكل ملامحه الخاصة رغم أنه يفضي ويتداخل بالضرورة مع الأفق الآخر الذي أشرت، فالاتجاهات الأدبية وأنماط التعبير التي بدأت تسود الساحة الثقافية العربية منذ العقد الثالث لهذا القرن، كانت دائما مُخترقة بالصراعات الأيديولوجية والاجتماعية، نشاهد ذلك في الساحة المصرية بشكل مبكر واللبنانية في فترة لاحقة كمثال الصراع الذي كان قائما بين منبرين شكلا محور سجال هاما على صعيد الشعرية العربية، أقصد مجلتي «شعر» و «الآداب» وعلى المنوال نفسه في بقية حواضر الثقافة العربية، يعطي فكرة حيوية دالة على ذلك..

جدل الاشكال وتطورها، دائما يخضعه الفرقاء الى منطلقات تنظيرية، تاريخية وفكرية، تتعلق بهوية اللغة وقيمها الثابتة المقدسة، وتلك المتحركة المتطورة باستمرار، مما يطرح بالضرورة قيم الأمة وتراثها في إلحاح الجدل ومتطلباته.

يستمر السجال ويتخذ أشكالا متفاوتة من علو النبرة وخفوتها ويندفع أحيانا إلى نوع من أنواع حدة الخطاب وعنفه، وهو في كل الأحوال دليل حياة الثقافة، أي ثقافة، شرط ألا يسقط في فخاخ المؤامرات ورغبة تحطيم الآخر وإلغائه .. وهي مظاهر نشاهدها بكثرة في أوساط الثقافة العربية الراهنة، وكأنما الذات المثقفة والمهزومة أمام تاريخ بالغ القسوة لا تجد متنفسا وتعويضا إلا في تدمير نفسها وشبيهها ..

إذ كانت أشكال التعبير واتجاهاته وإيقاعاته المختلفة تثري بعضها عبر الرغبة الصادقة في الحوار والكشف عن منابع الحقيقة الابداعية، وكذلك الأمكنة العربية التي ينتج فيها هذا الابداع وهذه الثقافة التي تشكل معمارا متعدد القسمات والخصوصيات، ومن هذه الرؤية لا معنى للتعالي الزائف الذي يبديه البعض تجاه الآخر تحت مبررات لا تخدم إلا أغراض التعصب والرؤية الصيقة، فالثقافة العربية بهذا المعنى نهر ذو روافد مختلفة..

وبطبيعة الحال يظل هناك الأقوى والأسبق في هذه الروافد بسبب عوامل كثيرة. لكن وحدة الابداع المشترك هي دليلنا المضيء في هذا الليل العربي المحتدم بالأشباح والهوام وأكلة لحوم البشر..

ويصعب على شخص مثلي، لم يرتبط بوحدة الثقافة العربية وخصائصها ومناخاتها المتعددة عبر الاجترار الشعاري والدعائي وإنما عبر تجربة حية وعلاقة معيش، يصعب أن أسمع كلاما حول التقليل أو التعظيم من كتابة أو كتاب ليس لأسباب تتعلق بمقاييس التقييم والنقد وإنما لانتمائهم لهذا البلد أو ذاك، وهي نغمة تخترق موقفا ثقافيا يشي بوضوح ضيق الأفق والنزعات المرضية المختلفة المصادر والمشارب..

أشير أيضا إلى مستوى الحوار والجدل حول الوضع الثقافي العُماني، هذا البلد الذي يشكل تراثه الضارب وتاريخه جزءا أساسيا من كتابتنا الجديدة والراهنة، وبُعد الخصوصية العُمانية في تقاطعها وامتدادها مع الثقافة العربية الشاملة.

في هذا السياق، كانت المساهمة المشتركة من قبل كتاب، هاجسهم الأساسي الابداع والعطاء الصادق في خلق نوع من تقاليد الحوار والاختلاف على أرضية تتأسس باستمرار - وليس المظهرية وحشد الأقنعة - والطموح نحو الرؤية التعددية المنفتحة على الذات و«الآخر» فكان هناك الجدل المشترك لأكثر من نمط تعبير ورؤية في الطريق إلى التبلور والوضوح، ورغم ارتفاع وتيرة الحوار والخلاف أحيانا بين كتاب عمانيين أو مع إخوة من بلدان عربية أخرى،ظل توخي الاحترام المتبادل وإثراء الحقل الثقافي وإخصابه هو بيت القصيد بالنسبة لنا.

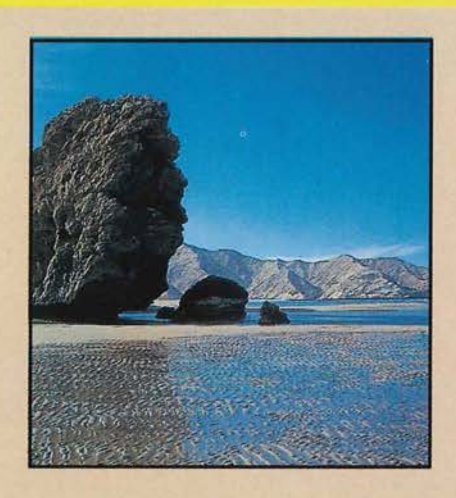
وفي رأيي أن الكتابة العُمانية الحديثة إذا لم تفرز نقادها ومؤرخيها الحقيقيين والفاعلين،وهو ما نشهد بداياته الجدية، من قلب المشهد الثقافي والأكاديمي، ستظل ليست ناقصة النقد والتوثيق فحسب، وإنما نهب لكل جاهل ومتطفل من كل حدب وصوب.. وتظل مختبرا لنقاش سطحي تمليه المناسبة العابرة وعشوائية التصورات الثقافية وفقرها المدقع من قبل أناس ينطبق عليهم المثل السائر (فاقد الشيء لا يعطيه).

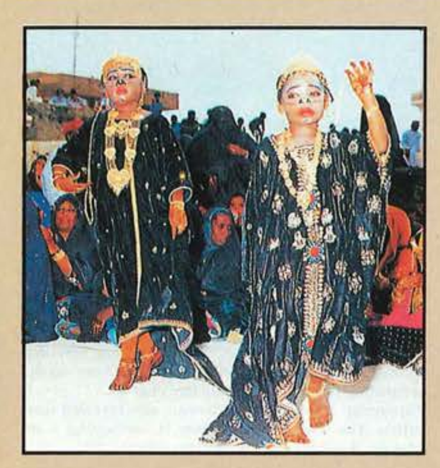
هذه الفئة التي لا تملك أبسط الأدوات المعرفية ولا تملك أبسط مكانة ولغة حوار، نراها منذ سنوات، في بلدان الخليج العربي تصول وتجول في المحافل والمنابر لتقييم أعمال غير مؤهلة لتقييمها سلبا أو ايجابا، والأمثلة كثيرة على ذلك، حين تتطلب الضرورة الدخول في التفاصيل والحيثيات ..

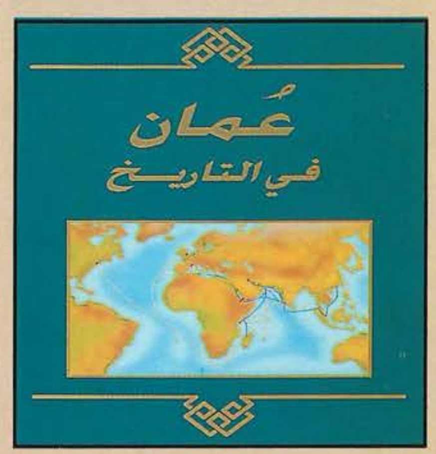
سيكون إصرارنا على قطع الصلات مع هذه الفئة وممارسة السمو والترفع على فراغها اللفظي والمعرفي، لا يقابله إلا إصرارنا على مد هذه الصلات واحترامها والاستفادة منها في تجربتنا العمانية، مع كتاب وأسماء، عمانيا وعربيا، تتوخى الحقيقة والجدل المثمر عبر آفاقهم المعروفة بالجدية وتجاربهم التي تسِم أرض إنتاجهم وإبداعهم سواء في الاختلاف أو الاتفاق في الايجاب والسلب.

بقي، أنني لم أشر إلى عنصر آخر ذكرته بداية هذه العجالة، أي العنصر الإداري، التقني وهو ما يتعلق في جانب منه بالمطبوعات العربية وتوزيعها وما يحيط بذلك من مشاكل مختلفة تمتد من بيروقراطية الرقابة حتى ضعف جهات التوزيع في غياب أي مشروع عربي شامل لذلك. وهي مسألة وإن كانت ملموسة من الجميع، فدقة الحديث عنها تناط بخبراء هذا المجال وشؤونه وشجونه..

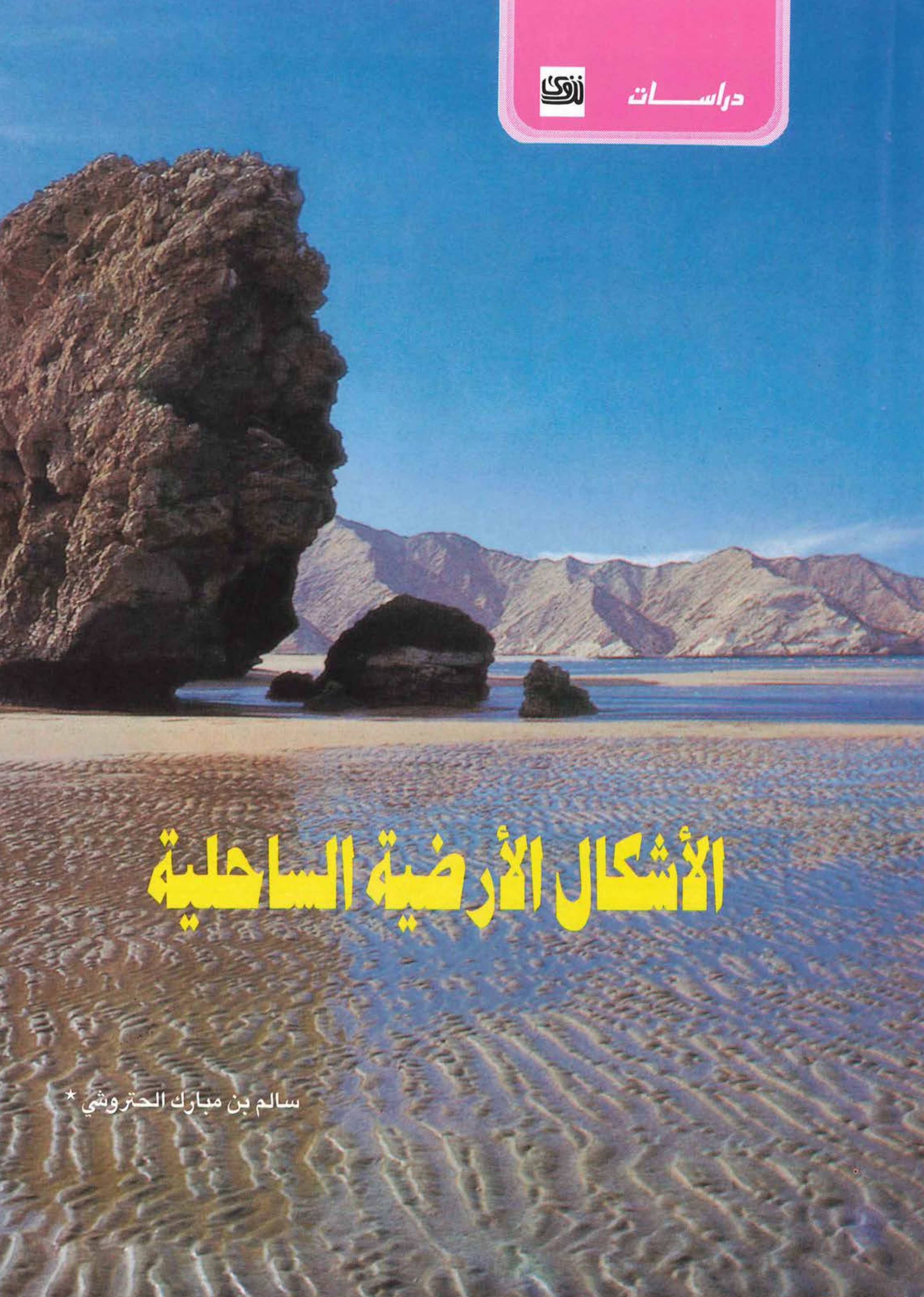
سيف الرحبي





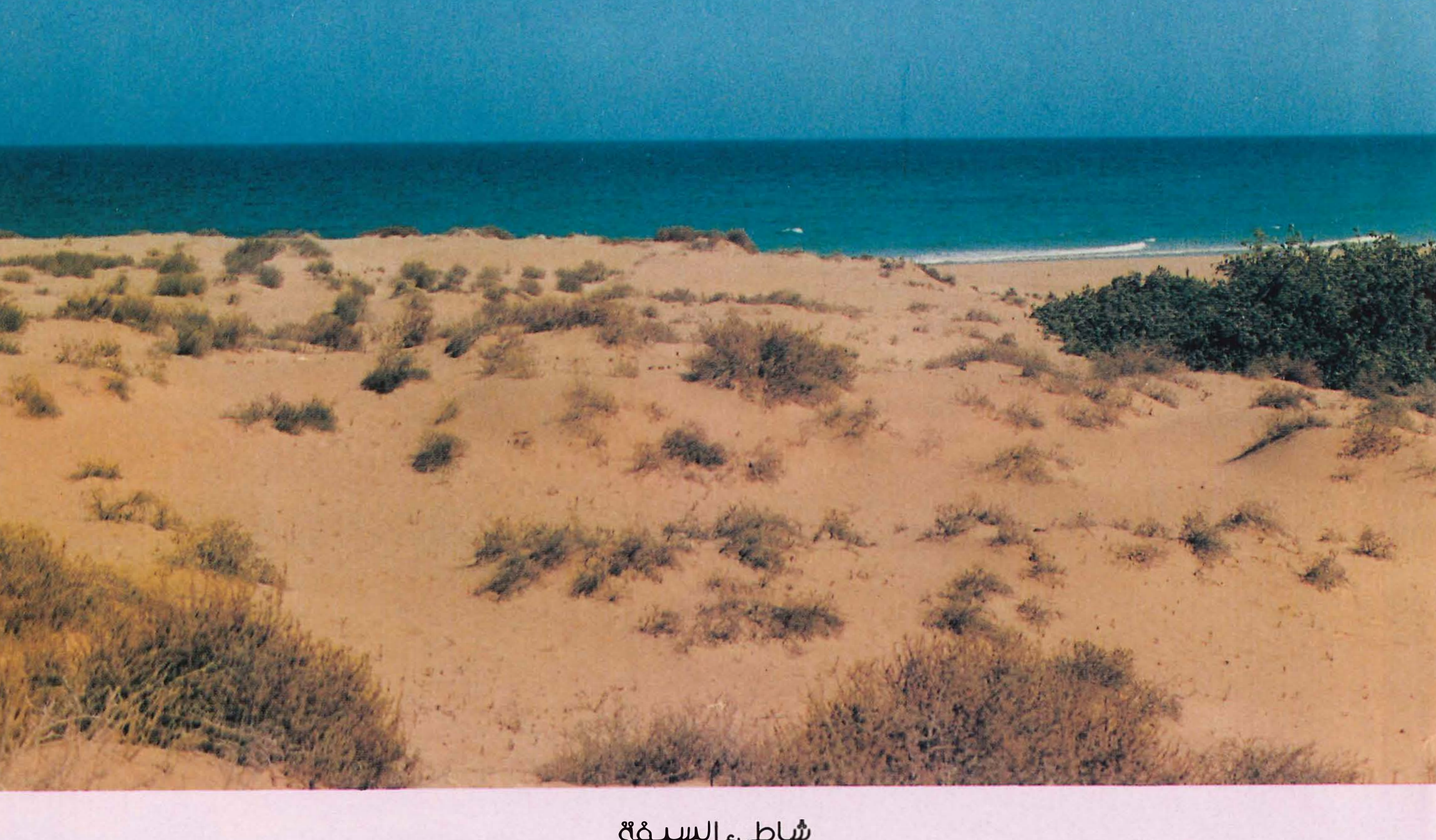


المحتويات



دراســـات
نزوى
الأشكال الأرضية الساحلية
سالم بن مبارك الحتروشي *


بين مسقط (خليج عمان) وراس الحد (بحر العرب)



شاطيء السيفة

هذه الدراسة تقدم وصفا جيومورفولوجيا بحتا لبعض الأشكال الأرضية على طول خط الساحل بين مسقط ورأس الحد. قبل البدء في هذا الموضوع سنقدم نبذة مختصرة عن بعض المحاولات لتطوير نماذج تصف وتصنف خطوط الشواطيء.

فمنذ مطلع هذا القرن كانت هناك عدة محاولات لتطوير نماذج لتصنيف خطوط الشواطيء والأشكال الأرضية فيها. بعض هذه المحاولات تعاملت مع هذه المشكلة من وجهة نظر أصولية (نشأة خط الساحل) مثل تصنيف جونسون (١٩١٩) وتصنيف كوتون (١٩٥٤) والبعض تعامل معها من وجهة نظر وصفية بحتة مثل تصنيف شيبارد (١٩٧٦) وبعضهم فضل مزيجا من الاثنين مثل فالنتين ١٩٥٢. وهناك تصنيفات أخرى بعضها قائم على المفهوم الجيولوجي لتكتونية (حركة) صفائح القشرة الأرضية مثل تصنيف إنمان وفوردوستروم (١٩٧١) وهناك تصنيفات أخرى اعتمدت وجهة النظر الديناميكية مثل تصنيف بلوم (١٩٦٥). ومن الجدير بالذكر أن لكل تصنيف من هذه التصنيفات عيوبه ومحاسنه التي تجعل من الصعب تطبيقه. نظرا للتنوع والتعقيد في الأشكال الأرضية الساحلية في هذه المنطقة ونتيجة لعدم توافر معلومات كافية عن كيفية نشوء خط الساحل هذا ولا عن العمليات التي تشكله، كانت هناك صعوبة في اختيار واحد من تلك النماذج التي حاولت تصنيف الأشكال الأرضية الساحلية. لذلك تم اتباع وصف جيومورفولوجي بحت للأشكال الساحلية المنتشرة في هذه المنطقة دون التقيد بتلك النماذج.

الوصف العام لخط الساحل:

يمتد هذا الساحل مسافة ٢٠٠ كم تقريبا على طول خط الساحل الجنوبي الشرقي من خليج عمان بين مسقط في الشمال الغربي ورأس الحد في الجنوب الشرقي. والجدير بالذكر أن هذه المسافة هي شبه خط مستقيم ولو أضيفت إليها أطوال الخيران الكبيرة المنتشرة على طول الساحل (مثل بندرالحيزان، خور البطح، خور جراما وخور الحجر) لأضافت الى ذلك الطول.

بخلاف خطوط الساحل المجاورة مثل ساحل الباطنة والساحل الغربي للخليج العربي التي تتميز بانخفاض وتجانس أشكالها الساحلية التي في الغالب كانت سهلا ساحليا متسعا ومنخفضا تكثر فيه الحواجز الرملية فإن ساحل هذه المنطقة يتميز بوعورته وتغلب عليه الجروف الصخرية خاصة في المنطقة بين

★ باحث عماني وأستاذ بجامعة السلطان قابوس.



المصاطب البحرية بين فلس وطيوي - الى الشمال الغربي من فلس

مسقط وقريات حيث صخور الأوفيوليت والحجر الجيري ترتفع مباشرة من خط الساحل. في بقية أجزاء الساحل تكون الجروف الصخرية منخفضة نسبيا وتكثر فيها الارسابات البحرية القديمة المتماسكة التي تكونت في الزمن الجيولوجي الرابع. وجود الارسابات البحرية القديمة يعطي هذه المنطقة أهمية خاصة لدراسة نشأتها وبالذات دراسة تغيرات مستوى سطح البحر فيها. من جهة أخرى فإن الرصيف القاري المحاذي لهذا الساحل يمتاز بضيقه وعمقه اذا ما قورن بالرصيف القاري للسواحل المجاورة التي يكون الرصيف القاري فيها ضحلا ومتسعا. فمثلا نجد أن خط العمق ٢٠٠ متر يكون على بعد ٥ الى ١٠ كم من خط الساحل بينما في ساحل الباطنة يكون الرصيف القاري ضحلا ومتسعا ويكون خط العمق ٢٠٠ م على بعد ٢٥ كم تقريبا.

الأشكال الساحلية الموجودة على خط الساحل:

أولا: شواطيء الجروف الصخرية

تشكل الجروف الصخرية ما يقارب من ثلثي مسافة خط الساحل. ويختلف التكوين الصخري لهذه الجروف من مكان الى آخر فهناك السواحل الصخرية شديدة الوعورة والارتفاع مثل خط الساحل بين مسقط وقريات حيث ترتفع الحواف الجبلية الى ١٠٠٠ متر فوق سطح البحر كما هو الحال في جبل أبو داؤود. أما نوعية الصخر في هذا الجزء فتغلب عليه صخور الأوفيوليت (قشرة محيطية) والحجر الجيري. تقطع هذه الحواف الجبلية مجاري مائية بعضها قصير والبعض الآخر كبير مكونة خوانق عميقة وضيقة تتوافق مع خطوط الانكسارات مما يشير الى أن هذه الأودية صدعية.

وقد نحتت الأمواج على هذه الحواف الجبلية أرصفة نحت بحري على شكل مدرجات متتالية يصل ارتفاعها الى ٣٠٠ متر فوق سطح البحر. هذه المدرجات شواهد قاطعة على التغيرات النسبية في مستوى سطح البحر ودليل على عمليات الرفع التكتوني في الزمن الجيولوجي الرابع.

من جهة أخرى هناك شواطيء صخرية مكوناتها من ارسابات بحرية متماسكة (متحجرة) خاصة في الجزء الساحلي بين ضباب وصور حيث تبتعد الحواف الجبلية عن خط الساحل مكونة سهلا صخريا ضيقا لا يزيد ارتفاعه عند خط الساحل على ٤,٥ متر. وتتمثل هذه الجروف الصخرية في المصاطب الحصوية



والمرجانية والشواطيء المرفوعة التي تتكون من حصى وبقايا قواقع ومحار ومرجان متماسكة بفعل كربونات الكالسيوم (مادة لاحمة).

ثانيا : الشواطيء :

توجد الشواطيء في هذه المنطقة الساحلية بشكلين من حيث التكوين فهناك الشواطيء الرملية وهناك الشواطيء الحصوية وجميعها يمثل ٣٣٪ من طول خط الساحل تقريبا.

١ - الشواطيء الرملية: توجد عادة في هيئة شواطيء صغيرة مغلقة بين حواف صخرية عند مصبات الأودية. أما الشواطيء الرملية التي يزيد طولها على الكيلومتر فتوجد في السيفة وقريات وصور وشياع ورأس الحد.

شاطيء مكلا وبر مثال على الشواطيء الصغيرة المغلقة. يقع هذا الشاطيء بين قريتي فنس والشاب الساحليتين. يبلغ طوله ٢٥٠ مترا وعرضه ٥٠ مترا تقريبا وتحده حافتان صخريتان. هذا الشاطيء يتكون (مثل غيره من شواطيء هذا الساحل) من رمال نظيفة وشديدة البياض تتراوح أحجامها بين الناعم والخشن (٠,١ - ٢ ملم). نظافة الرمال تعود الى أنها عرضة لعمليات الغسل بفعل الأمواج أما شدة البياض فتعود الى أن هذه الرمال لم يتكون على سطحها بعد غطاء من الأكسدة مما يعني أنها حديثة التكوين.

ان الفحص الميكروسكوبي لعينة من حبيبات الرمال أظهر أن ترتيب الرمال من حيث الحجر ضعيف (ناعم وخشن) وكذلك في شكل حبيبات الرمل التي تتراوح بين المتضرس (المزوي) الى شبه المستدير وهذا يعكس بيئة بحرية ذات طاقة عالية نسبيا.

أما من حيث التكوين فإن ٩٠ الى ٩٥٪ من حبيبات الرمال تتكون من كربونات الكالسيوم (أي من بقايا قواقع ومحار ومرجان مفتت بفعل طاقة الأمواج) بينما تمثل المواد غير الكربونية (غير العضوية) مثل الكوارتز والفلسبار النسبة القليلة المتبقية. هذه النسبة في مكونات رمال الشاطيء تعكس اعتماد هذه الشواطيء شبه الكلي على المواد الكربونية التي تتكون في البحر. ولربما تعكس أيضا مستوى عاليا من الانتاجية للمرجان والقواقع البحرية الأخرى.

في المقابل فإن محدودية (قلة) نسبة المواد غير الكربونية (كوارتز) بين حبيبات رمال الشاطيء تعكس مستوى منخفضا من وصول الارسابات ذات الأصل القاري التي قد تصل عبر المجاري المائية القصيرة في هذه البيئة شديدة القحولة.

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الشكل العام لخط الساحل

الممتد في اتجاه شمال غرب – جنوب شرق يتوازى مع الشكل العام لامتداد جبال الحجر الشرقي المطلة على هذا الساحل مما يعوق وصول الارسابات الرملية المحمولة بواسطة الرياح الى الساحل.

هناك أشكال أخرى من الشواطيء الرملية في هذه المنطقة وهي الرؤوس والألسنة والحواجز الرملية. يتطلب أن تكون هذه الأشكال امتدادا كبيرا من الرمال سواء كان من البر أو البحر. لذا نجد أن هذه الأشكال توجد أمام ساحل قريات (مثلا) حيث تصب أودية عديدة وكبيرة أهمها وادي ضيقة ووادي مجلاس حاملة معها الارسابات الرملية فتقوم الأمواج والتيارات البحرية بتشكيلها في هيئة رؤوس وألسنة وحواجز رملية ممتدة داخل البحر.

لكن من أكبر وأشهر الرؤوس الرملية رأس الحد وهو لسان بحري كبير مثلث الشكل قاعدته في البر بينما أحد أضلاعه يمتد أكثر من ٣ كم بموازاة خليج عمان والضلع الآخر يمتد ٣ كم بموازاة بحر العرب ويلتقي الضلعان ليكونا رأسا رمليا يمتد في البحر.

هذا النوع من الرؤوس الرملية الكبيرة المثلثة الشكل تتكون في أماكن التقاء نظامين سائدين من الرياح التي بدورها تولد نظامين سائدين من الأمواج البناءة. وبما أن رأس الحد هو نقطة التقاء الرياح الجنوبية الغربية السائدة في بحر العرب والرياح الشمالية الشرقية السائدة في خليج عمان فقد تكون هذا الرأس الرملي بفعل نظامين من الأمواج البناءة تولدت عن هذين النظامين من الرياح السائدة.

٢ – الشواطيء الحصوية:

تكثر الشواطيء الحصوية في المنطقة الواقعة بين قريات وقلهات وعادة تكون عند مصبات الأودية خاصة الكبيرة منها حيث يتكون بروز على شكل مروحة من الرواسب الحصوية تمتد على جوانبها ولمسافات طويلة شواطيء حصوية. وفي كثير من الأحيان تحيط بجوانب هذه الشواطيء مصاطب حصوية مرفوعة. الجدير بالذكر أن الشواطيء الحصوية تفوق عدد الشواطيء الرملية في المنطقة الواقعة بين ضباب وصور وذلك بسبب طوبوغرافية المنطقة التي تتكون صخور جبالها من الحجر الجيري من جهة والمسافة القصيرة التي تنتقل عبرها هذه الصخور بواسطة المياه الجارية الى خط الساحل فتتشكل الصخور الكبيرة نسبيا لتصبح مستديرة فيكون الشاطيء الحصوي أما الصخور صغيرة الحجم فإنها تتفكك وتتحلل كيميائيا حتى تتلاشى. وبخلاف الشواطيء الرملية فإن تصنيف الحصى من حيث الحجم في هذه الشواطيء أكثر وضوحا. فالحصى صغير الحجم يكون في نطاق المد الواطي أما الحصى الأكبر حجما فيكون في نطاق المد العالي. ويعود هذا التصنيف الى الحركة المرجعية للأمواج (المياه العائدة) التي تدحرج الحصى الصغيرة الحجم الى الشاطيء الأمامي ويبقى الحصى الأكبر نسبيا في الشاطيء الخلفي.

من الجدير بالذكر أن هناك أشكالا ساحلية أخرى منتشرة على طول خط الساحل منها الخيران التي في كثير من الأحيان يصاحبها وجود غابات من أشجار القرم وكذلك السبخات الساحلية. وهناك أيضا الأشكال الكاريستية التي تشكلت بفعل الإذابة لكن هذه تمثل نسبة ضئيلة من خط الساحل.



راس الحد



الفنون التقليدية في محافظة ظفار



علي محسن آل حفيظ *



الربوبة

تمثل الفنون التقليدية احد منطلقات الربط الحضاري والمدني لمجتمع ما، مهما كانت بنيته الاجتماعية وسمته الثقافية والاقتصادية وتفاعله عبر عصور التاريخ.

فالفنون التقليدية -كما أطلق عليها في العصر الحديث - تمثل الاصالة الوجدانية في التعبير الثقافي والاجتماعي الفطري، الموحى به من أعماق الاحساس الشعبي الوطني والروحي بسجية انسانية تعبيرية خاصة ترفدها وتحفزها للنماء دوما عوامل الحياة ومؤثراتها المختلفة.

والفنون الأصيلة في مجتمع ما ليست منقطعة الصلات والجذور بغيرها ،إن في النمط الفني والتعبير الأدبي، وإن في النغمة الموسيقية والحركة الأدائية التطبيقية اذا جاز لنا القول:

فالفن الأصيل كذلك أيا كان نوعه، تحمله سمات التأثير والتأثر، ولا تتخلد أصالة الفن اذا كانت وحيدة، أي منقطعة الصلات.

لأن الفن نتاج المجتمع والمجتمع امتداد لغيره. فالماضي «الانساني متواجد دائما في حاضر الانسان، فالتقاليد والعادات والقوانين والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية والفنون والملابس والأذواق والمأكل والمشرب واللهجات وخصائص الفكر الانساني نفسه ليست وليدة الحاضر، ولكنها حصيلة تجارب وخبرات تمثل تراثا، يمكن تتبع أصوله في الماضي القريب أو البعيد ومن خلال هذا التراث تتشكل شخصية الجماعة الانسانية وتتحدد درجة وعيها الحضاري».

أما انقطاع الجذور وانتفاء الصلات بالنسبة للفن. بل وللثقافة عموما، فأقل ما يعنيه هذا، هو : انتفاء الأصالة وسيادة التسطيح وافتقار الفن، وتغليب الترقيع من هنا ومن هناك حتى يصبح الفن مشوها بلا هوية أو مضمون لا يسر شكلا أو مضمونا ولا نعني بتأكيدنا على شرعية الصلات والتأثير والتأثر في المجال الفني أو غيره، لا نعني التبعية وفقدان الهوية والتميز الفني والثقافي. وانما التعويل مناط بملكة الابداع عبر نسيج الكلمات والنغمة الموسيقية. فالذي يوحي به التأثير والتأثر من خارج المحيط البيئي المحلي قد يفجر ينابيع بل وأنهارا متدفقة من الفنون الحية في البيئة الداخلية بطريقة المحاكاة ثم الابداع.

ومن هنا يتأسس الفن ويكتسب ملامحه المحلية وتتحدد خصوصيته على مر الأيام والليالي، فتبرز شخصيته للعيان بهوية فنية وطنية راسخة لا تزيلها العوارض.

ولعله من هذا المسار، يجوز لنا التحدث عن الفنون التقليدية في محافظة ظفار. فبحكم الموقع الجغرافي، فان ظفار مفتوحة الأبواب والنوافذ لمختلف النفحات عبر تاريخها فمن نسمات أفريقيا المنعشة

★ كاتب عماني.
★ الصور : مركز عُمان للموسيقى التقليدية.

وتيارات الهند الموسمية وصحراء الربع الخالي الى عبق بخور المساجد الحضرمية وما يصاحب ذلك من وجد روحي في حلقات الذكر، يحلق بمشاعر النفس الانسانية في علياء رسوخها الايماني، بل ونشوة الطرب الخالد التي يفيض بها المجتمع اليمني عموما على شبه الجزيرة العربية عبر تحولاته الايجابية والسلبية في أزمنته المختلفة.

وما يرفد هذا كله من تراث تاريخي زاخر، قائم على أجناس حضارية عميقة متوالية ومتعاقبة مازال طابعها متمثلا بجوانب شتى من حياة مجتمع ظفار الى يومنا هذا وخصوصا التراث الحميري.

إن كل هذا يتداخل اليوم ويتفاعل في جوانب شتى من الفنون التقليدية في ظفار.

فنون القول في مجتمع ظفار:

ومثل ما هو في أي مجتمع وفي أية بيئة توجد أفانين وأشكال من فن القول في مجتمع ظفار، يتنوع ويتفاوت من حيث الشكل والمضمون ويمكن تقسيمه الى لونين هما:

لون قولي يؤدى بالعربية (المضرية) واسمحوا لي بهذا التعبير - وهو اللون السائد في بيئة الحضر الساحلية ويتركز أكثر في مدينة صلالة ثم طاقة ومرباط.

وهذا اللون يمثل الرسالة الفنية للمجتمع خارج المحافظة. عن طريق الأغنية والقصيدة المغناة واللحن الموسيقي المحلي، وهذا هو اللون الأول شأنه شأن الفن القولي الطارب في أي مجتمع أو بيئة له أصوله وقواعده وخلفيته الثقافية والحضارية.

أما اللون الآخر، فهو ما يؤدى باللسان العربي الجنوبي أي (الحميري). إذ يبدع ويؤدى بلهجات المحافظة الحميرية وهي لهجات تنتشر أكثر في جبال ظفار، وبواديها ففي مجتمع الريف والبادية ألوان من فنون القول كما هو الأمر في منطقة الساحل.

فاذا كنا نجد اليوم في مدن المحافظة ألوانا من الفنون الغنائية ذات الصلة بحياة البحر والتعامل معه وأخرى تتعلق بمواسم الزراعة وغيرها. فكذلك نجد في الجبل والبادية العديد من الفنون الغنائية ترتبط برعي الماشية أو إنهالها مورد الماء والاصدار منه وغير ذلك.

فكما يوجد تنوع وتميز في أغاني الصيادين وأرباب البحر عن الذين يعملون في الزراعة من حيث معنى الكلمة واللحن وغير هذا، فكذلك يتميز حداء راعي الابل عن (تركيز) [1] راعي البقر والأغنام في الجبل أو في البادية. فالانسان ابن بيئته فيها يتشكل ويبدع وفقا لنمط حياته ويتميز تقليدا وعادة بل وفنا أيضا وفقا لنمط حياته واذا ما تعمقنا في فنون الحضر والريف والبادية في محافظة ظفار، نجد تنوعا في التعبير الوجداني واختلافا في التصوير والطرح. ففي البيئة الحضرية نجد أجناسا من القوالب الغنائية قد ترسخت في الحياة الشعبية واكتسبت خصوصيتها عبر حياة المجتمع لدرجة



دراسات

الشهـرة والعلمية الفنيـة على المستوى المحلي والـوطني حيث حظيت هـذه القـوالب لـدى الآخرين بقبـول حسن، وأصبح لها مـوقعهـا في الخارطة الفنية على مستوى الأداء الغنائي والموسيقي.

أما الفن القولي الحميري فمن الطبيعي ألا يجد مساحة من القبول والتبني خـارج حدود المحـافظة نظرا لصعوبة فهم اللغة باستثنـاء المتخصصين والـدارسين الذين يجدون في هـذا الفن أصالـة تاريخيـة وعمقا تـراثيا يـدل على العراقة والتنـوع الحضاري لهذه المنطقـة الذي يؤكد أصالة أهلها وتنوع روابطهم الثقافية والاجتماعية.

والآن نعرض (عنـاوين) لهذه الفنون التقليـدية دون أن يمثل ما سـوف نتحدث عنه حصرا شـاملا إذ لن نعرض الا أمثلـة لكل لون من ألوان الفن القـولي (المضري) و(الحميري) في محـافظة ظفار وهما وجهان لعملـة واحدة هـي : التراث اللغوي العـربي. فللعرب ثقـافات وألسن قبل أن يوحد لسانهم القرآن الكريم.

فنون القول في حواضر مدن ظفار:

توجد أجنـاس فنية قولية في مدن محـافظة ظفـار، تتوزع أيضا الى نوعين هما:

فن قولي يطرب السامع ويعبر عما تجيش به النفوس من حزن وفـرح وما يتخلل حـركة المجتمـع اليومية ويتمثل هذا في الأشكـال الغنائية المصحوبة بـالايقاع الموسيقي. وفن قولي حماسي إذا جاز لنا القـول، يتمثل في فـن (الهبـوت والـزامل) ومـا يماثلهما من فنـون المواجهات الرجالية.

ففي مجال الفن الغنـائي يـوجـد في المحـافظـة مجموعـة من المسميـات تتمثل في قـوالب غنـائيـة معروفـة وقـائمـة بـذاتها مثل (الربوبـة والزنوج والشرح والميدان والمدار والبرعـة وطبل النساء أو الطبل العربي) كما يعبر عنه لدى البعض.



الهبوت عند أهل المدن

والفن الغنائي المتميز في مرباط وكـذلك (الشبواني) وغيرهما. فهذه أجنـاس غنائيـة شعبية ومحلية ذات شخصيـة فنية اعتبـارية قائمة اليوم بذاتها وهي فنون احتفاليـة تعتمد على الأداء الجماعي، مصحوبة بالرقص والايقـاع. وتمثل اليوم أوسع مساحة في الخـارطة الفنيـة للتراث الغنـائي في سـواحل المنطقـة وهي فنـون واقعـة بين التجـدد والثبـات في كل من ألحانها ومعاني كلماتها ضمن إطـارهـا الأدبي والفني.

واذا كان بعض هذه الفنون قد ارتبط تسميـة بما يوحي أنه وافد من خـارج الأرض العربيـة فان الـدارس لهذه الفنـون والمتعمق في تكوينـاتها وتفاصيل تقسيماتها، يجدها عربية من حيث جوهرها ونمطها الأصلي، مع مـلامح التـأثير الخارجي في بعض الأوجـه أو الجوانـب، وذلك على شكل

طقوس احتفالية، ربما لها صلة بعادات أو عقائد دينية أو اجتماعية قديمة وفدت الى المنطقة من افريقيا أو شبه القارة الهندية.

ولا نقول هذا جزافا فالمتتبع لمثل هذه الألوان الفنية يجدها أو القريب في المناطق المجاورة لمحافظة ظفار. مثل منطقة حضرموت وغيرها من مناطق اليمن الأخرى وخاصة الأقاليم الجنوبية منها، ليس هذا فحسب بل وحتى المناطق الشمالية من اليمن.

ولنا في فنون (الهبوت) و (الزامل) مثال على هذا فرقصة البرعة التي تمثل احدى رقصات الحرب لدى بعض القبائل اليمنية تمثل فن رقص الرجال أمام آلة الطرب في محافظة ظفار.

ولعل الشرح البدوي الموجود حتى اليوم في بوادي جنوب شبه الجزيرة العربية والذي يعتمد الأداء الجماعي بين الرجال والنساء في ليالي السمر والأفراح قد عكس نفسه في سواحل ظفار بألوان شتى من حركات الرقص والايقاع الغنائي والمتمثل بأكثر من لون فني من الغناء التقليدي في ظفار. فرقصة (الربوبة) مثلا، تجد ما يماثلها في وسط حضرموت وسواحلها.

وربما الفارق يتمثل بشمولية الأداء في حضرموت من قبل جميع فئات المجتمع باعتبار ذلك فنا شعبيا أصيلا يعتمد التقابل المزدوج بحركة الرقص ما بين الرجال والنساء بخلاف ما هو موجود لدينا في ظفار حيث يكاد فن (الربوبة) يقتصر أداؤه على فئة واحدة من فئات مجتمع ظفار بسبب بعض الأعراف والتقاليد القبلية.

أما فن (الزنوج) وهو أيضا فن غنائي استعراضي احتفالي يعتمد على الحركة الجماعية بتشكيلات فنية متحركة في حلبة الرقص بين الرجال والنساء مصحوبة بآلات الايقاع.

وهذا الفن ذو سمة استعراضية مهرجانية تتداخل فيه – كما



الهبوت عند أهل الريف

نذهب – مظاهر مختلفة لأكثر من فن من الفنون المتواجدة على أرض ظفار. فهو فن مركب – كما نعتقد – قاسمه المشترك رقصة السيف والخنجر من جانب الرجال ورقص النساء أمامهم بكامل زينتهن.

وقد ارتبط هذا الفن أيضا بمظهر طبقي اجتماعي، إذ أصبح علامة بارزة على فئة خاصة من مجتمع ظفار. ولعل تسميته (بالزنوج) تلفت إليه الأنظار للوهلة الأولى بأنه فن زنجي مهاجر الى ظفار،، ولكن الواقع بخلاف ذلك. فالفن محلي الأصل، اكتسب تأثيرات افريقية تمثلت بآلات الايقاع وربما اقتصار الأداء على فئة السمر، باعتبارهم الفئة المتحررة من قيد التقاليد والعادات القبلية الملتزمة التي كونتها وألزمت بها ظروف استثنائية وغير طبيعية في بعض المراحل من حياة مجتمع ظفار.

ولم تقتصر خصوصية الأداء الفني على كل من (الربوبة)

و(الزنوج) على الفئة السمراء فقط، بل كادت جميع الفنـون الغنائية في سواحل ظفار أن يقتصر أداؤها على هذه الفئة في منطقة الساحل في يوم من الأيام.

وهذا مـرجعها – كما أسلفنـا الذكـر – الى ظروف طـارئة غير طبيعية على حياة المجتمع، ربما سببهـا الأساسي محدوديـة النمـو وبطء تطـور الاقتصاد والثقافـة وعوامـل أخرى تتعلق بـالاستقرار واطمئنان النفوس.

فقد عـاش مجتمع ظفار أدوارا مختلفـة، كعموم مجتمع عمان، من عدم الاستقرار النفسي والاقتصادي والانحصـار الثقافي مما دفع بجل رجاله الى هجرة دائمة تمثل حجمها الأكبر بفجر الاربعينات من هذا القرن بحثا عن فرص أفضل للعيش والأمن والاطمئنان النفسي.

أما الآن.وقـد عاد الاطمئنان والأمن والاستقـرار لعمان في عهد باني النهضة وجالب الرخاء جلالة السلطان قابوس حفظه الله ورعاه اختلفت الصورة وتحسنت الأحوال وبـدأ التعامل مع مختلف الفنون التقليدية بصورة عامة وشاملـة وأصبح في المحافظة فنانون وشعراء للأغنية من مختلف فئـات المجتمع يعملون جاهدين لـلارتقاء بفنون ظفار التقليدية.

وهؤلاء الفنانون من الشعـراء والمغنين من بيئات ظفار الثلاث: المدن والريف والبادية، وهذا دليل آخر على تأصل روح الابداع الفني في كيان ووجـدان هذا المجتمع الطيب منذ أزمنته القـديمة، بل ودليل حيوية وتفاعل مع اللحن والكلمة.

فن الهبوت والزامل :

ثم يأتي الجانب الآخـر من فنـون ظفـار التقليديـة وهـو : فن «الهبوت والـزامل» وهو شعار لفن قبائل ظفـار يخلد ذكرها ويؤكد أصالتها وكافة فئات المجتمع الأخرى.

ونحسب أن فن «الهبـوت والـزامل» يمثـل مصـدرا مهما للمعلـومات لـدارس تاريـخ مجتمع ظفار الحديث أوالـوسيط وحتى القـديم. فدارس تـاريخ مجتمع ظفـار لا يجوز لـه – في نظرنـا – أن يتجـاوز فن «الهبـوت والـزامل» إن أراد التعـرف حقيقـة على حياة مجتمع ظفار وسبـل أنماط حياته الاجتماعيـة والثقافيـة وعلاقـاته اليومية.

وتـوجـد أمثلـة كثيرة من هـذا، يصعب حصرهـا لقصـائد فن «الهبوت والزامل» قديمة ووسيطـة وحديثة ومعاصرة وكل منها يعبر عن واقع الحال لما طـرأ على المجتمع من أحوال أو تغييرات. فقـد لعب فن «الهبـوت والـزامل» ومـازال أدوارا أساسيـة للتعبير عن حـركـة الـواقع الاجتماعـي والسيـاسي والاقتصـادي، فشـاعـر «الهبوت والـزامل» هـو النـاطـق بلسـان حـال الجماعـة في اللحظـة حينهـا وخصوصا في المواجهات الاجتماعية.

إن هذا النوع من الشعر الشعبي الاجتماعي يمثل أبرز الفنون الجماعية والاحتفالية على أرض محـافظة ظفار. فهو يؤدى في مختلف المناسبـات وله خلفية تـاريخية واسعـة، تجعله يمتد بجـذور عميقة خارج حـدود المحافظة من حيث التـأثر والاكتساب، لأنـه فن عريق



وقديم لدى القبائل العربية الجنوبية.

وقد تختلف تسميته هنا أو هناك، كالهمبل في شرقية عمان أو الرزحة أو فن العرضة في بقية مناطق الخليج الأخرى.

أما اليمن «فالهبوت والزامل» كما هما في محافظة ظفار، مع نكهة خاصة وطعم مميز في كل منطقة أو بيئة.

كذلك توجد أنماط أخرى من الفن الشعري قد يعتمد الأداء الفردي مثل القصيدة العربية التقليدية ولنفس الأغراض التي تعبر عنها. وهذا النمط الشعري يساير فن الهبوت والزامل من حيث معنى المعالجة ولزوم الأداء طبقا للمناسبة، لولا أن هذا الأخير يأتي على شكل قصائد مطولة تلقى أمام الناس مدحا أو رثاء أو نسيبا وغير ذلك.

وهذا النمط الشعري الأخير، يعرف بردته وهي: (سامعين، سامعين) أو : (هودي وكريم كريم) وهو نداء الى تنبيه الناس للفت أنظارهم وانتباههم الى ما يقوله الشاعر (سامعين سامعين).

أما (هودي وكريم وكريم) فنوع من الدعاء لله يبدأ به الشاعر الى أن ينتهي من قصيدته المطولة.

وهذا النمط الشعري يذكرنا بفن العازي لدى بقية قبائل عُمان. الا أن العازي يؤدى وقوفا وبالحركة مع هز السيوف. بينما (سامعين) يؤدي جلوسا.

ويكاد اليوم هذا الفن ينتفي من الساحة الفنية لمجتمع ظفار نظرا لتطور أوجه الحياة المختلفة، والبعض يقول : لانتفاء مناسباته كحفلات الختان وقضايا الثأر وغيرها. فقد إزدهر هذا اللون من الفن الشعري أيام كانت مثل هذه المناسبات قائمة فهو شعر تسجيلي يرصد الحوادث ويوثقها من حين لآخر.

فن الجبل والبادية:

واذا ما انتقلنا للتحدث عن فن الجبل والبادية فنجد في مجتمع جبال ظفار العديد من أوجه الفنون القولية تعبر عن مناحي شتى لأوجه حياة المجتمع مثل:

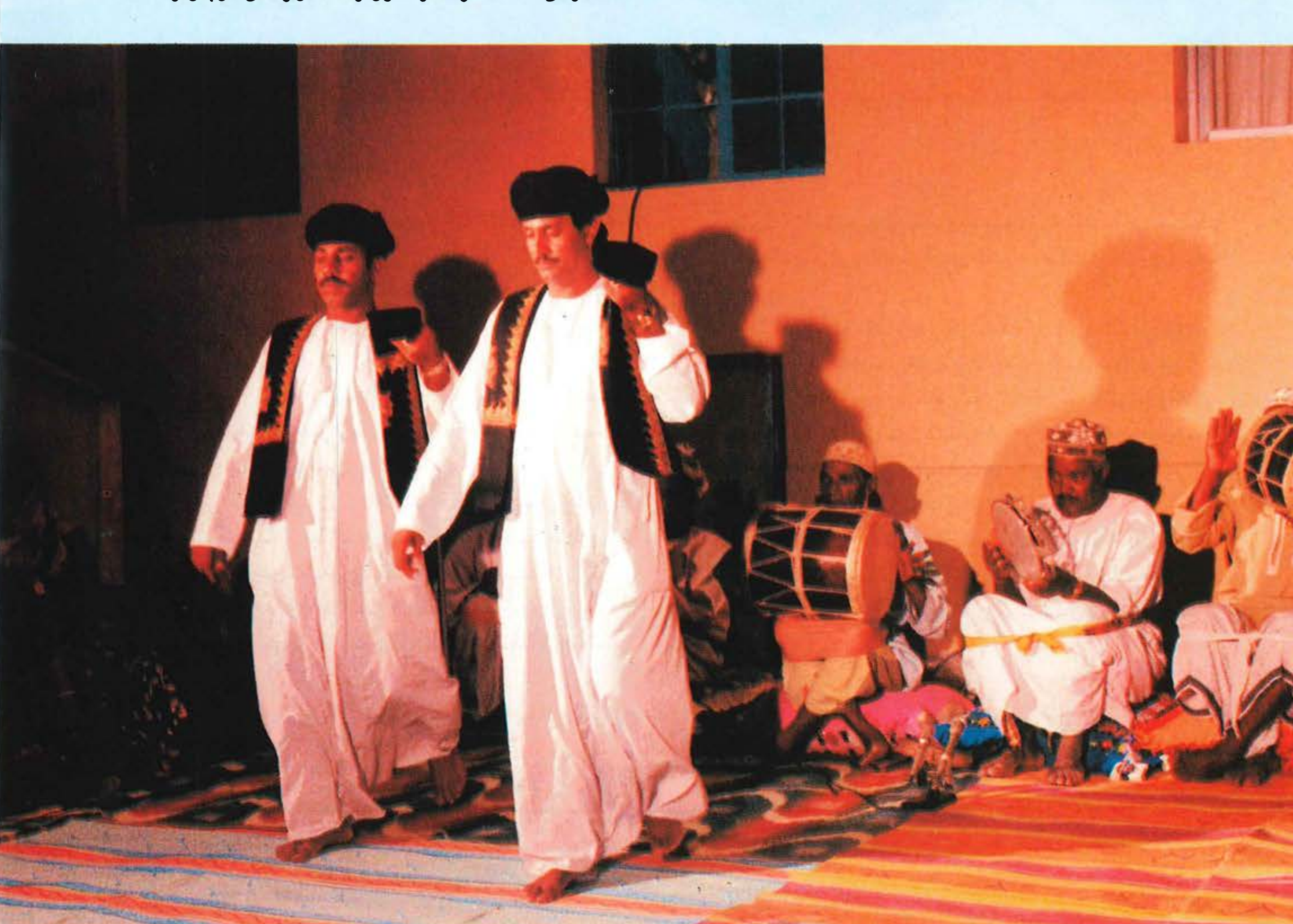
فن (النانا ودبرارت وفن المشل) وقت أداء العمل وفن (التركيز) على الحيوانات في أوقات الرعي وهو نوع من الحداء والشرح النسوي في الليالي المقمرة وغير هذا كثير.

ويمكن القول أن فن النانا هو الفن الطارب والشجي فهو أداء غنائي يعتمد على أداء الفرد أو الجماعة بدون أي أداة إيقاعية إنما يعتمد على الصوت فقط.

وهو متجدد الألحان خفيف في نغماته طارب بألحانه عميق المعاني وإن كانت قصيدة «النانا» لا يتعدى حجمها بيت الشعر العربي الفصيح والذي يتكون من صدر البيت وعجزه.

وقد مثل فن «النانا» دورا أساسيا في التخفيف من معاناة الانسان.

ولفن «النانا» قواعد وأصول وله شعراؤه من الرجال والنساء،





الشبانية

وله ملحنوه الذين يستوحون ألحانه من مظاهر الطبيعة المختلفه، وهو فن شبابي ذكورا واناثا.

و(النانا) فن مرن يستطيع تطويع مصطلحات اللغة لادخالها ضمن سياقه الفني للتغني بها، كما يعبر شاعر (النانا) عن مختلف جوانب الحياة.

ومصطلح (النانا) يوجد في التراث البابلي ولكنه لا كمصطلح فني شعري غنائي كما هو الأمر في محافظة ظفار. انما كمصطلح ديني له علاقة بالآلهة ونواحي العبادة.

ثم يأتي اللون الآخر باللغة الشحرية وهو فن شعر (دبرارت) وهو مختلف من حيث النمط الشعري عن (النانا) إذ يعتمد القصيدة الطويلة وكذلك الغرض الشعري. فقد تحتوي القصيدة على أكثر من غرض شعري، تماما، كما هو الأمر في القصيدة العربية التقليدية اذ يصول شاعر (دبرارت) ويجول في معان مختلفة في القصيدة الواحدة.

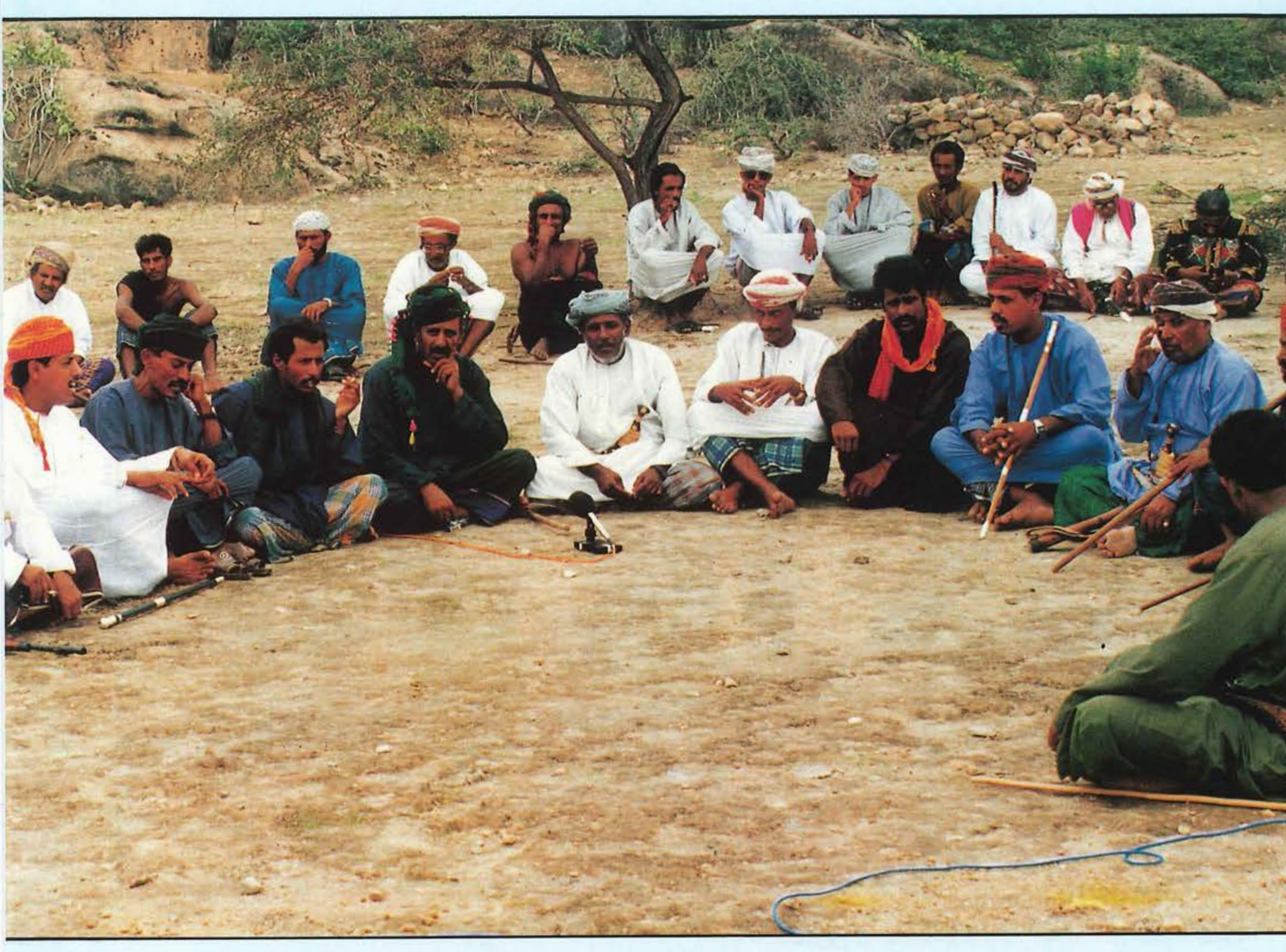
ومازال هذا اللون من الشعر المحلي يتصدى بالمدح أو القدح لحركة المجتمع يرضي هنا ويسخط هناك. وهو مرهوب الجانب أحيانا ومرغوب السمع لدى الناس كذلك لما يحتوي من مثيرات معنوية.

أما الحانه فغير متجددة إلا نادرا والطرب اللحني فيه محدود، ولكن معانيه تطرب النفس أحيانا أو تثير السخط والضغينة أحيانا أخرى. فألفاظه جزلة وشاعريته متدفقة يحكمه الوزن والقافية، بل وتقوده القافية من حيث الانسيابية والتدفق الشعري ويستوحي صوره الخيالية من الطبيعة الجميلة وهو شعر اجتماعي يختص أكثر بكبار السن الذين أنضجتهم تجربة الحياة.

وقد مثل شاعر هذا الفن دورا في التكسب الشعري في وقت من الأوقات نظرا لما يمثله من خطورة بلاغية إذا هجا، وضمان الشهرة إذا مدح، لأن قصائده تبقى أعمارا طويلة قبل أن يصيبها الوهن أو ينساها الناس.

فنون بادية ظفار:

أنها توازي فنون الجبل والسهل من حيث تعددها وتنوعها مع



اختلاف طعمها ومذاقها، فهي قد تختلف بعض الشيء عن فن الجبل من حيث اللون والأداء الغنائي .

ولقد اختصت البادية بفن الرجز «رجزيت» الذي يؤدى باللغة المهرية ولدى البعض بالمضرية ولعله بالمهرية أبلغ وأعمق.

والرجز فن رجالي يشابه الهبوت والزامل من حيث أهدافه وأغراضه الشعرية ومناسباته.

وهذا اللون من الشعر الاجتماعي، قديم لدى القبائل الجنوبية وخصوصا في البوادي والجبال، فهو عميق الغور، محبب لدى ا لناس يثير حماسهم وحميتهم إذا واجه معضلات حياتهم المختلفة . ويمكن اعتبار شعر المواجهة والنقد والدعوة لهذا الهدف أو ذاك بأسلوب مباشر أوغير مباشر.

وطريقة أداء الرجز واحدة لا تتغير ولحنه قريب من الانشاد (الزاملي) (٢) والطرب فيه ليس للحن وإنما لمعنى القول.

وتكثر في شعر الرجز في محافظة ظفار الرمزية إذ يعتمد على الخيال كثيرا، وقصائده سريعة الانتشار بقصرها من ناحية ولعمقها الرمزي والمعنوي من ناحية أخرى .

والرمز ليس مستحدثا في هذا الشعر أو حديثا كما قد يتبادر الى الذهن، انما هو تكوين أصيل فيه. فمن حيث شكل القصيدة، فكما هو التركيب الشعري في (النانا) القصيدة عبارة عن مقطعين أو بيتين من الشعر تؤديهما مجموعتان من الرجال في صف واحد بالتناوب .

ولا يصلح الرجز الا بالمواجهة ما بين شاعرين في صفين متقابلين.

والرجز ألحانه ثابتة وغير متجددة والأداء واحد، بينما المعاني متجددة وفقا لتجدد الحياة وأنماطها.

فن الربوي :

أنه اللون الآخر المشتهر والمحبوب من فنون البادية ويعرف (بالربوي) بمعنى (القصيد) وبعضهم يسميه (أولادي) وهو يماثل فن (النانا) في جبال ظفار من حيث خفة أوزانه وطرب ألحانه المتجددة دوما كما هو الأمر في فن «النانا» إلا أن «الربوي» يختلف

عن (النانا) لكونه يعتمد طويل القصيدة أو القصيدة الطويلة. فهو فن طويل النفس – ان جاز التعبير – يؤدى غالبا من جانب واحد أي لا يعتمد أسلوب الحوار كما هو الأمر في (النانا) أو الرجز.

ولفن الريوي شعراء من الرجال ومن النساء فهو لون شعبي طارب ومحبب الى النفوس، يغنى فرديا وجماعيا بدون أية آلة إيقاع وأشعاره كثيرة الانتشار وهو أيضا شعر تسجيلي يقيد الأحداث ويوثقها مثل شعر (دبرارت) وغيره.

أما أغراضه الشعرية فمثل غيره من فنون الشعر الاجتماعي «المحلي» يعالج كل الأغراض الشعرية وموسيقاه متجددة دوما ومستوحاة من حركة الطبيعة وتراث المجتمع الصوتي والنغمي وخصوصا ما يجسد معاناة الذات وتجربتها. وللريوي فنانوه من الشعراء الكبار والشاعرات الكبيرات من الذين تلهج بهم الألسن في مجتمع هذا الفن.

والريوي الى روح الشباب أقرب من كبار السن، وإن كان هو فن الجميع، إلا أن الشباب يضفي عليه روح المحبة والحياة حينما يؤدونه بتكيف طارب شجي في الأماسي والخلوات الخاصة، للترويح عن النفس والتعبير عما يجيش فيها من أحاسيس.

كذلك في البادية أيضا ألوان أخرى من الفنون التقليدية الغنائية وهي ألوان مرتبطة بنمط حياة الانسان في البادية كما هو الأمر في جبال ظفار وسواحلها.



رقص الزنوج

(٣)

فالتغرود في البادية مثلا يمكن مقابلته بفن شعر «المقود» في مدن ظفار الساحلية، وهو نوع أيضا من الحداء – حداء الابل – وان كان شعر «المقود» يختلف نكهة وأسلوبا وكذلك ما يعرف بـ «التركيز» في الجبل وقت رعي الحيوانات.

كذلك فنون النساء التقليدية متنوعة ومعبرة عن واقع حياة الناس بصورة عامة.

الخلاصة:

إن الفنون التقليدية في محافظة ظفار أصيلة في أساسها عربية في مبناها متميزة في النكهة والطعم مما يجعلها ذات شخصية متفردة بطابعها البيئي الخاص.

ان الفنون التقليدية في محافظة ظفار تعكس أوجها من التراث



المدار

الحضاري الانساني العربي والافريقي وربما الهندي أو الفارسي في بعض المكونات وهذا شأن التأثر الحضاري على مدى الأزمنة والعصور.

ففي كل مناطق الاتصال ، افريقية كانت أم هندية وفارسية بالسواحل العربية الجنوبية هي مناطق ذات حضارات انسانية وتراث فني لا ينكر تأثيرها بالمناطق المتصلة بها، كما تأثرت هي وتتأثر أيضا.

ان التراث الفني الحميري في محافظة ظفار، يمثل اليوم أحد أوجه التنوع والتفاعل الأصيل في هيكل الفنون التقليدية لمحافظة ظفار، أكان ذلك على شكل ابداع فني وجداني أو عطاء عمليا تطبيقيا يتمثل بالعادات والتقاليد وأوجه من أنماط الحياة الأخرى. ويتمثل التراث الفني الحميري بفنون منطقة الريف الجبلي لمحافظة ظفار وتراث البادية ليس هذا فحسب بل أن المدينة والقرية في محافظة ظفار لتختزن اليوم ألوانا من أوجه التراث الفني الحميري، فلربما امتازت محافظة ظفار عن غيرها من المناطق الأخرى بهذا التراث الجنوبي العربي الأصيل والذي بدأ البعض – وللأسف – يعزب عنه بل ويتأفف وكأنما هو سبة في جبين الحضارة المعاصرة.

وإننا لندعو الشباب المثقف لتصحيح موقفهم نحو هذا التراث العربي الحميري، لأن هذا تراث المنطقة الحضاري ووجه أصالتها يخفي كنوزا من المعاني الحضارية المهمة. فالعزوف عنه وعن التعامل معه يعني التخلي عن جزء أصيل ومهم من تراث المنطقة الثقافي والوجداني .

ويأتي في مقدمة هذا اللغة وهي الوعاء الثقافي كما نعلم. واذا ما فقد هذا فسوف يتبعه فقدان أمور أخرى تتعلق بالهوية الاجتماعية والتاريخ والشخصية الثقافية المتفردة لمحافظة ظفار.

إن الجيل الجديد هو الذي بدأ ينأى بنفسه بعيدا عن هذا التراث، تفاعلا وأداء ولا نحسب هذا الا شعورا بالنقص أو الدونية ولهذا تجده اليوم لا يندمج مع هذا التراث كما يجب، بل ويريد ألا يحسب عليه وخصوصا اللغة فكأنما هي ليست بعربية اذا ما تحدث باللغة الشحرية أو المهرية والبطحرية والحرسوسة والسقطرية كذلك .. فهذه لهجات أو لغات بل ولغة واحدة لها أجناسها الأدبية من أشعار وأمثال وأساطير وحكم وأمثال وهي تمثل بصدق حياة شعبنا.

ليس هذا فقط، إنماهي تختزن معاني كثيرة ومهمة من الماضي البعيد، قد يصعب علينا وجود مثل هذه المعاني أو تلك في اللغة الفصيحة، وإن وجدناها قد لا نفهمها الفهم الحقيقي. وإننا نأمل من الشباب إدراك أهمية هذا التراث والتعامل معه بجدية وباحترام باعتباره وجها آخر للتراث العربي الوطني والقومي مع مستوى التاريخ والثقافة بدون تعصب أو تحيز.

الهوامش :

١ – لفظة محلية.

٢ – نسبة الى شعر الزامل.

٣ – المقود من قياد الجمل في خلية نزح الماء من الآبار لسقي الزرع.





الموسيقى العربية القديمة

(قراءة في المصادر الغربية)

علي الشوك *

* باحث انثربولوجي وموسيقي وأستاذ جامعي يقيم في لندن.

في الأساطير العربية ان لمك كان أول من صنع العود والدف والطبل وتنسب الى أخته دلال صناعة القيثارة أو المعزف. والاشارة الى اخته تؤكد الدور الذي لعبته المرأة في صناعة الموسيقى عند العرب منذ القدم.. وقد أوجد البدوي الحداء لكسر رتابة الرمل المحدق به من كل صوب. والحداء هو ترتيلة بحر الرجز في القريض العربي. ومن الحداء جاء الغناء. وكلمة (الحداء) العربية تقابلها (خادو) الأكدية وتعني : فرح ، رضا. وفي اليمن القديمة عرف نوعان من الغناء، هما الحميري والحنفي، ولعل الأخير ضرب من التلبية الدينية، كما يقول نولدكة.

وقد ورد أقدم ذكر للموسيقى العربية في نص آشوري يرقى الى القرن السابع ق.م. جاء فيه أن الأسرى العرب كانوا يغنون أغاني الكدح ويعزفون على نحو أخذ بمجامع قلوب أسيادهم الآشوريين، فكانوا يطلبون منهم أن يزيدوهم طربا.

ومن المرجح أن العرب كانوا منذ الألف الأول قبل الميلاد، شأن بقية الاقوام السامية، يمارسون طقوسهم الدينية مقترنة بالغناء، فقد كان التقرب الى الإله العربي النبطي (ذو الشارة) يقترن بالتراتيل كما كانت قصور الملوك والموسرين تجتذب المغنيات (القيان)؛ ومن أشهرهن الجرادتان اللتان يرد ذكرهما في كتب الأدب والتاريخ العربية. وكان غناء القيان يؤدى بمصاحبة العزف على آلة (المعزف). كما عرفت آلات أخرى مثل الموتر، والقصابة (ناي)، والمزمار، والقضيب، والدف، والمزهر. وفي بلاد الانباط كانت الموسيقى التي تعزف على آلات النبل Nebel، والكنبرا (القيثارة) والسمبيكة (وبالآرامية صبيكة) والونّج التي تذكرنا بالفونكس Phoinix (الفينيقي) تأخذ بألباب اليونانيين ويقول هنري جورج فارمر : «واذا صدقنا ما يقوله السوري بن صليبي (ت ١١٧١م) فان مقطوعات موسيقية والحانا باتباعاتها Canons وصلت الى اليونان من الخارج. وحتى روما استعارت كلمتي anûba (انبوب، بمعنى مزمار؟) و Sarranae (السرناية ؟) ...

وكان عرب الحجاز ينظرون الى اليمن كوطن أم للغناء العربي. وقد بدأت الهجرة من الجنوب - جنوب الجزيرة العربية - الى الشمال منذ القرن الثاني للميلاد، الأمر الذي ساعد على ازدهار الموسيقى في سوريا، ووادي الرافدين، والحجاز . وفي هذه المرحلة كانت سوريا ما تزال تحتفظ بثقافتها السامية القديمة، كما امتزجت ثقافة العرب الانباط المهاجرين بثقافتها هذه لاسيما في عهد الغساسنة ولعل المزمار العربي الذي يقال له (زنبق) استعير من هذه المنطقة.

وكان وادي الرافدين، أو الهلال الخصيب، مركز الحضارة السامية. ثم تعرض العراق منذ القرن السادس ق.م الى مؤثرات فارسية. وفي ايران كان الملوك الساسانيون (بين ٢٢٤ - ٦٤٢م) شديدي الولع بالموسيقى. كما أن الحيرة عاصمة العرب اللخميين. كانت مركزا حضاريا لهما. وعن طريقها انتقل الكثير من معالم الفن الموسيقي الفارسي الى العرب. فعرفوا الجنك (بالفارسية Chang) ، وهو قيثارة صندوقها الى الأعلى؛ والطنبور (وهو عود طويل)؛ والصرناية . ومن أشهر فناني تلك الفترة الموسيقي الضليع بالموسيقى النظرية بارباد الفارسي الذي بقيت الحانة تعزف في (مرو) حتى القرن العاشر الميلادي. وفيما يتعلق بالسلم الموسيقي لتلك الفترة بوسعنا الرجوع الى منظر من القرن العاشر يقول أن باندورة بغداد (آلة تشبه القيثارة) المعاصرة له كانت تصنع وفق نظام موسيقي يرقى الى ما قبل الاسلام حيث يقسم الوتر الى أربعين جزءا مختلفا. وبهذا نحصل على ربع النوطة.

وفي الحجاز كانت الموسيقى مزدهرة بعض الشيء قبل الاسلام إذ كانت عكاظ مركزا يتوافد إليه المتنافسون من الشعراء والمغنين، وتلقي وتغني فيها «المعلقات». وفي مكة كانت العبادة تقترن بالتهليل والتلبية. وكان عرب الجاهلية يطوفون حول الحجر ويغنون. ويعتقد نولدكة أن هذه التلبية كانت عبادة للقمر. أما الموسيقى غير الدينية فقد لعبت النساء القيان دورا بارزا فيها في قصور الملوك والحانات والمضارب والبيوت. وفي تلك المرحلة كان الغناء يؤدى على طريقة (الترجيع) و(الجواب)، حيث تؤدى حروف المد في نهايات المقاطع الغنائية بطريقة الترعيش. وكان الايقاع يضبط بواسطة آلات القرع: الطبل والدف، والقضيب، والحق أن الزخرفة اللحنية والتلوين في الايقاع، كانا وما يزالان من السمات المتميزة في الموسيقى العربية. وكانت موسيقى القرع أو النقر تصاحب الرقص أيضا، الذي يؤديه راقصون وراقصات يرتدون ملابس خيطت بها جلاجل، زيادة في ضبط الايقاع والاطراب؛ وهي ظاهرة كانت امتدادا لطقوس دينية قديمة على نحو ما كان الكنعانيون واليهود يفعلون.

ونتيجة لتراكم المداخيل المالية التي وفرتها الفتوحات الاسلامية، واستثمارات الأراضي المقطعة، ظهرت في صدر الاسلام وفي أيام الأمويين فئة من الناس ميسورة الحال كان في وسعها الانفاق حد البذخ أحيانا على وسائل اللهو والمتعة وفي مقدمتها الغناء. وفتحت بعض البيوت أبوابها لهواة هذا الفن وأصبحت أشبه بالنوادي الفنية المعاصرة (١). وقد اشتهرت من بين هذه الدور الموسيقية، دار المغنية «جميلة» التي كانت منتدى للغناء، والموسيقى، والقاء الشعر، والرقص وحتى التمثيل وتأثر الشعر العربي في هذه المرحلة بالغناء وأثر فيه. فأوجدت أوزان شعرية جديدة، أو تم تحوير بعض البحور القديمة واجتزاؤها حسب مقتضيات فن الغناء ويأتي هذا دليلا على أن الحجاز هو الذي استحدث نظرية الغناء الجديدة عند العرب، استحدثها على يد موالي مكة والمدينة، ولم يستحدثها أهل دمشق الخاضعون تحت تأثير الحضارة البيزنطية ولا أهل البصرة والكوفة القريبون من فارس (٢). وسيبقى فن الموسيقى الاسلامي فنا عربيا في جوهره مع مؤثرات فارسية. وبيزنطية، ثم تركية، حتى في العهد العثماني (بعد سقوط بغداد..).



ومنذ صدر الاسلام ازدهرت الأغنية العربية بمصاحبة العود. وكان العود يصنع من الجلد. وبعد أن دخل العود الفارسي، المعروف بالبربط، الحجاز، في حدود عام ٦٨٥م صار العود العربي يصنع من الخشب واتخذ اسم «العود». وفي أغاني العود (أي الأغاني التي ترافقها موسيقى العود) يأتي الشعر في المرتبة الأولى، أما الموسيقى فيكون دورها تابعا أو مصاحبا وتتألف بصورة عامة من لحن قصير، قد يخضع لكافة امكانات الزخرفة.

ويعتبر ابن مسجح (توفي حوالي عام ٧١٥م) ألمع موسيقي ظهر في صدر الاسلام، وأبا للموسيقى العربية الكلاسيكية، وربما أول منظر لها. تنقل بين سوريا وايران وأماكن أخرى، واكتسب معرفة واسعة في نظرية الموسيقى، والغناء والعزف على العود، والمصاحبات الايقاعية له، التي ربما كانت من ابتكاره. وبعد أن هضم ذلك كله، وطرح ما كان غريبا على الذوق العربي، أرسى أسس نظام موسيقى عربي صميم، مع إغناءات فارسية وبيزنطية. وكان نظام ابن مسجح لآلة العود يشتمل على ثمانية «أصابع»، على النحو الذي يرد ذكرها في كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني. ودام هذا النظام حتى القرن الحادي عشر الميلادي. وعلى هذا الأساس كانت توضع الألحان، وتعزف الموسيقى، بالتلاعب بالأصوات، وزخرفتها، وترعيشها، وما الى ذلك، وهو ما عرف بالزوائد على غرار الزخرفة الاسلامية.

في القرن السابع الميلادي عرفت أربعة أوزان من

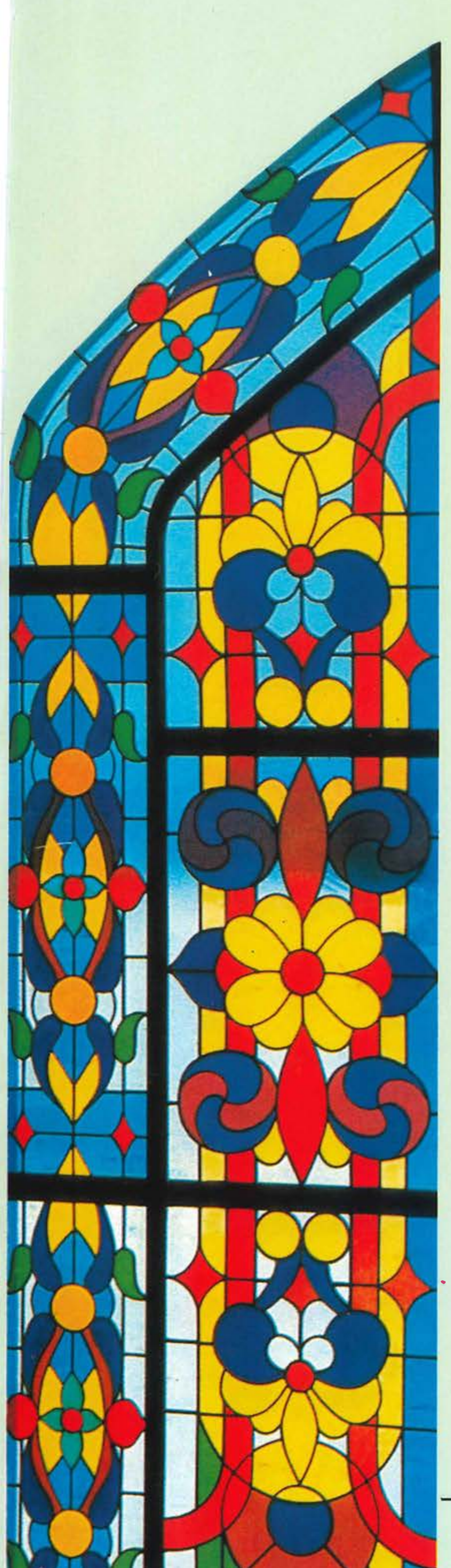
الايقاعات، ثم أصبحت ستة في أيام الأمويين، وفيما بعد ثمانية في القرن التاسع وتسمى هذه أدوارا وأبسطها خفيف الرمل، وايقاعه في الموسيقى الغربية ٦ على ٨ من ذات السن؛ في حين يتميز خفيف الثقيل بضربات لا متناظرة تشبه النظام الايقاعي الغربي في نمط ١٠ على ٨ (٣).

وكتاب الأغاني سجل جامع للتراث الغنائي والشعري العربي من الجاهلية حتى أيام هارون الرشيد، ويتألف من واحد وعشرين مجلدا، وهو مكرس في الأساس لموضوع المئة صوت (لحن) التي طلب هارون الرشيد الى ابراهيم الموصلي واسماعيل بن جامع وفُليح بن أبي العوراء اختيارها من بين الزخيرة الهائلة من الأصوات الغنائية التي تجمعت من أيام الجاهلية حتى عصره.

ولعل اسحاق الموصلي (٧٦٧ – ٨٥٠م) كان أبرز موسيقي انجبه العالم الاسلامي على الاطلاق. فقد كان مغنيا لا يبارى في قدرته على التصرف بصوته من النغمات العالية وانتقاله المفاجيء على نحو مذهل (٤). كما لم يكن دون ذلك في قدراته النظرية، رغم اننا لا نعرف شيئا عن اسهاماته في هذا الحقل الا عن طريق تلميذه ابن المنجم (توفي في عام ٩١٢م)، ومؤلف الرسالة الكاملة الوحيدة عن الموسيقى الكلاسيكية التي وصلت إلينا، وهي (رسالة في الموسيقى).

وهذه الدراسة تشير الى أن السلّم العربي الكلاسيكي (الذي دام حتى القرن الخامس عشر الميلادي) هو السلّم الفيثاغورثي الاغريقي نفسه، سوى أن ابعاده تقرأ الى الأعلى بدلا من الأسفل كما كان الحال عليه في السلم الاغريقي. ويتحدث سلمان شكر (٥) عن مخر الأوتار عند ابراهيم الموصلي، أي العزف على كافة الأوتار المطلقة مرة واحدة، ويقول في سياق حوار أجرته معه شهرزاد قاسم حسن: «كان العود ينصب على الخامات، فاذا ما ضربت كلها على المطلق نحصل على نوع من التوافق؛ وهذا في زمن ابراهيم (الموصلي)». ويشير الى أن دائرة الماخوري عباسية الأصل، وتنسب الى ابراهيم الموصلي: وعلى عهدة الاصفهاني ان هذا اللحن كان يغنى في المواخير. الا أن هناك – القرن الخامس للهجرة – من قال إنه كان – أي ابراهيم – يمخر الأوتار مخرا مما يحدث نوعا من المركبات الصوتية Chords أو التوافق Harmony . بيد أنني وقفت في كتاب دار Pelican عن تأريخ الموسيقى على كلمة (ماهوري) Mahoori في سياق

الحديث عن الموسيقى السيامية، لعلها تذكرنا بالماخوري. جاء في الصفحة ٨٤ من الجزء الأول من هذا الكتاب ما يلي: «كانت الفرق الموسيقية السيامية على نوعين أساسيين ما زالا قائمين حتى يومنا هذا: طاقم يعزف داخل البيوت (ماهوري) قوامه آلات موسيقية عذبة الأنغام تشتمل على الوتريات وتستعمل عند الاعراس والمناسبات الأخرى. وطاقم يعزف خارج المنزل Piphat قوامه آلات موسيقية عالية النغم (تغلب عليها الطبول، لكن بدون وتريات تستعمل في المهرجانات الدينية البوذية وفي الموسيقى العسكرية). ان



مقارنة بين مقام الماخوري وموسيقى الماهوري السيامية من شأنها أن تؤكد على مثل هذه العلاقة أو تنفيها. ومع ذلك، يبدو لنا أن اشتقاق كلمة (ماخوري) من (مخر الأوتار مخرا) مستبعدا.

ومع أن الموسيقى العربية شهدت ذروة ازدهارها في العصر العباسي الأول الا أن هذا الفن واصل تألقه حتى في عصور الانحطاط السياسي، وحظي بالاهتمام حتى في الأوساط الأكاديمية، حيث أصبح أحد فروع الرابوع الرياضي (الحساب، والهندسة، والفلك، والموسيقى). وفي أثناء ذلك دخلت العالم العربي آلات موسيقية جديدة، وظهرت مؤلفات وأبحاث نظرية بلغت في عددها زهاء مئتي مؤلف، كتبت بين القرنين التاسع والثالث عشر الميلاديين، من أبرزها وأقدمها (رسالة في خبر تأليف الألحان) للفيلسوف الكندي (المتوفى حوالي ٨٧٤م) التي توجد مخطوطتها في المتحف البريطاني، وتستند في معظمها الى مراجع أغريقية، ويرد فيها ذكر لنظام التدوين الصوتي (الموسيقى) بالحروف الابجدية وهناك كتاب الفارابي (توفي حوالي ٩٥٠م) الموسوم بكتاب الموسيقى الكبير، وهو أهم كتاب موسيقى اسلامي ظهر الى الوجود.

ومن أقوال الفارابي : «والأوتار اذا كانت متعددة لاحتاجت الى اصطحاب، وهو في اللغة تجاوب الأصوات. قال الشاعر: إن الضفادع في الغدران تصطحب» مما يورث انطباعا بأنه قد يشير الى التوافق- أي الهارموني - في الموسيقى. ومن بين الأدلة على أن المصاحبة (الموسيقية) والغناء لم يكونا دائما متساوقي النغمات in unison، بل هما مختلفا اللحن، ما جاء في كتاب الأغاني عن ابراهيم بن المهدي، الذي قال ان الشيطان ألهمه بلحن ومصاحبته وكما يقول باربيير Barbier في كتابه (ابراهيم بن المهدي) ص ٣٠٧: «اذا كان المقصود بذلك تساوق النغمات لم تكن هناك ضرورة لذكر المصاحبة وسئل مغن كان يعزف على العود مصاحبة لغنائه : «أي ضرب من الغناء هذا؟» فأجاب «حجاز» «والمصاحبة ؟» قال «رمل». وفي هذا إشارة الى درجة من الاستقلالية بين اللحن والمصاحبة الى حد انها تشتمل على فوارق في الايقاع (خوليان ريبيرا، عن كتاب الاغاني ج ٥، ص ٥٣. ساسي).

وكان الخوارزمي يسمي الأوكتاف (أي الجواب بالعربية) في كتابه (المفاتيح)، المسافة التي بالكل (وهو) اصطلاح يوناني في واقع الحال)؛ ويسمى النوطة العليا «صياح» والدنيا «سجاح». كما أشار الى الخامسات والرابعات، التي تتطابق مع خامسات ورابعات السلم الغربي الحديث. ويقول خوليان ريبيرا إن هذه الطريقة التي ورد ذكرها في (المفاتيح) تؤكد النتائج التي توصل إليها لاند Land في دراسته عن الفارابي بأن المسلمين استعملوا السلم الطبيعي Diatonic المستعمل حاليا في أوروبا .

وفي كتاب ابن سينا (الشفا) فصل مهم جدا عن الموسيقى، يتطرق فيه مؤلفه الى ذكر ضرب من الزخرفة اللحنية لأول مرة، هي بالتحديد: عزف الأوكتاف (أي النوطة



الثانية) والخامسة، أو الرابعة، في وقت معا مع النغمة الأساسية؛ ويسمى ذلك «تركيبا»، وهو ما يقابل الأورغانوم في الموسيقى الغربية، رغم انه يختلف عن أورغانوم القرون الوسطى في أوروبا الذي هو عبارة عن مضاعفة كل «نوطة» من نوطات اللحن بالنوطة الرابعة أو الخامسة الكاملة لها، فيصبح اللحن ليس مؤلفا من مجموعة نوطات منفردة، بل من مجموعة نوطات مزدوجة،كل واحدة منها تؤدي آنيا مع رابعتها أو خامستها.

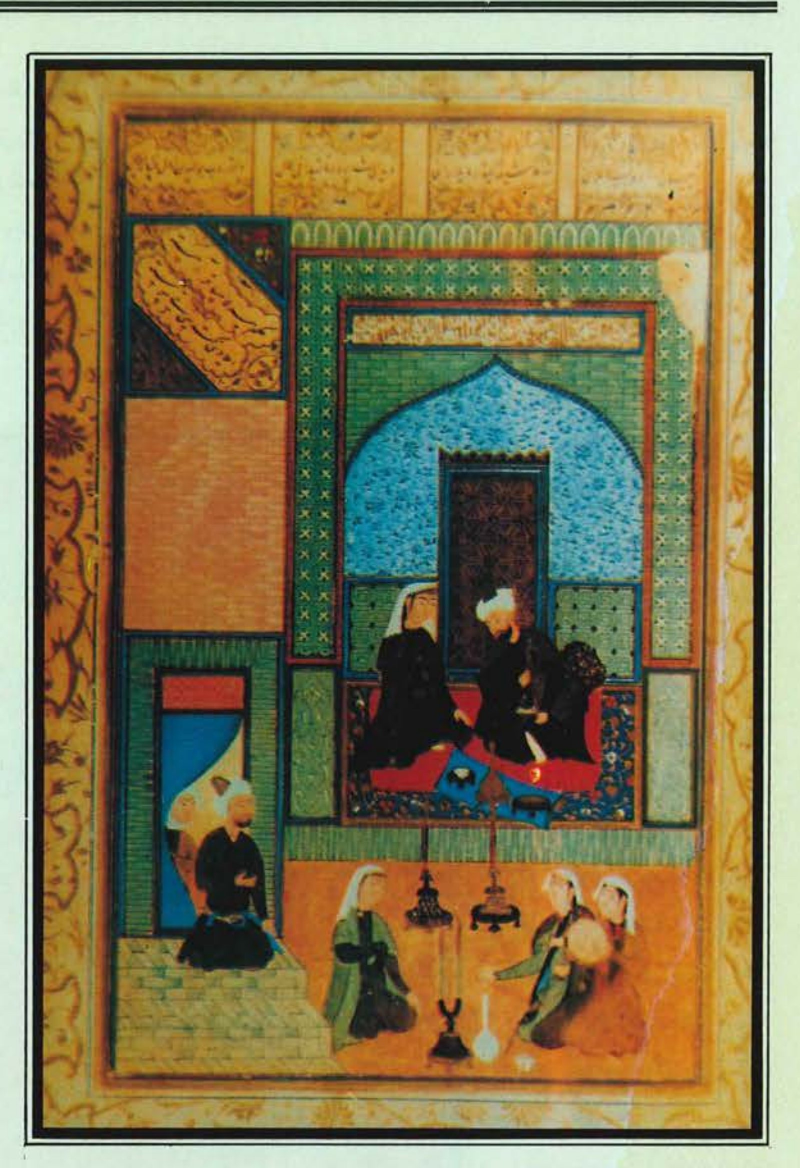
وإلى زرياب (٦) ينسب إضافة وتر خامس للعود. واستبدل زرياب المضرب الخشبي الذي كانت الأوتار تغمز به، بريشة نسر، جعلت العزف على العود أخف بفضل مرونتها، وقد أدخل زرياب الى الاندلس بدعا جديدة فيما يتعلق بالأزياء، والمآكل والعطور، وطرائق جديدة في تعليم الموسيقى: كان يطلب من تلميذه أن يتخذ مقعده على وسادة جلدية ويطلق صوته. فإذا كان صوته قويا باشر بتعليمه دون مزيد من التمهيد، أما اذا كان ضعيفا فعند ذاك يطلب منه أن يشد بطنه بقماش عمامة ليكون ذلك أيسر له عند اطلاق صوته. فإن لم يفتح التلميذ فكيه بما فيه الكفاية، كان زرياب يطلب منه أن يضع في فمه قطعة خشب عرضها زهاء ثلاثة أصابع، طول الليل، ليعتاد على فتح فمه. ويطلب منه أن يردد «يا حجام» أو «آه» بأعلى ما تقوى عليه رئتاه. واذا رأى زرياب أن الصوت صاف وقوي وعذب، ولا تشوبه خنة أو تأتأة، ولا يشكو صاحبه من متاعب في التنفس، واذا كان المرشح يملك شخصية تصلح للغناء، تم قبوله.

ومن المعروف أن الشرق كان مهد العديد من الآلات الموسيقية المعروفة اليوم، وبعض هذه الآلات تطور، أو ابتكر في العالم الاسلامي.. ويقول B. Edgerly في كتابه (From The hunter's Bow): «هناك أكثر من ١٢٠ آلة موسيقية عربية معروفة اليوم، ونصفها على الأقل كان معروفا منذ القدم، وكثير منها كان أصل الآلات الحديثة. فقد كان هناك اثنان وثلاثون صنفا من الأعواد، واثنا عشر صنفا من آلات القانون، وأربعة عشر صنفا من الآلات الوترية التي تعزف بالقوس وثلاثة أصناف من القيثارات، وثمانية وعشرون من النايات، واثنان وعشرون من الابوا، وثمانية أصناف من الأبواق، وعدد لا حد له من أصناف الطبول.» (ص ٨٩).

ومن الآلات الوترية التي كانت تستعمل في العالم العربي والاسلامي:

١ – أ – العود، وعدد أوتاره من ٤ الى ٨ أوتار.

ب – الماندورة Mandore، وهي آلة مطورة عن أخرى ذات عنق مسترق لها صندوق على شكل خنجر، وفيما بعد



٢ – القانون، ويتسع لخمسة وسبعين وترا تشد فوق آلة على شكل مستطيل. وتغمز أوتاره بالريشة أو بمضرب عاجي.

٣ – السنطور، وهو الى جانب القانون، من الآلات السابقة للبيانو، ولعله يرجع الى الأسور Asor (الآشوري). والصنف الشائع منه طوله قدمان وعرضه قدم، ويعلق على الرقبة، وتغمز أوتاره إما بريشة، أو بمطرقتين خشبيتين. ويقترن بالسنتير Psalter اليوناني الذي سبق الأورغن (٢٠٠ ق. م.).

٤ – القيثارة، وكانت تشتمل على خمسة أوتار، وصندوقها من صدف السلاحف والخشب.

ومن آلات النفخ:

١ – الأورغن : ويعتقد أنه وجد في الأصل في بلاد العرب، وعرف الأورغن الهوائي في مرحلة سابقة، رغم أن أول وصف له جاء في مسلة في اسطنبول أقامها ثيودوسيوس في القرن الرابع الميلادي. وكانت لهذه الآلة ثمانية أنابيب وتتطلب لنفخها بالهواء ولدين. ويقال أن الأورغن المائي اخترعه موسيقي مصري في القرن الثالث الميلادي، يدعى ستيسيبيوس الاسكندري.

٢ – الناي، واصنافه كثيرة، من القصب والخيزران.

سميت الغيتار الموريسكي، أو الرباب ذات القوس.

ج – البندورة (تشبه القيثارة) Pandore، ومنها تطورت الماندولين في الغرب.

د – الساز Saz، بعنق رفيع جدا.

هـ – الشاهروز، وهو متطور عن الساز.

و – الرباب : في السابق كان لها وتران من المعي، وتغمز بالاصباع أو بمضرب، ولها مدى ست نوطات. وفيما بعد صارت تعزف بقوس.وفي أوربا عرفت باسم Rebeck . وفي عصر النهضة كانت تقترن في فرنسا برقصة الجيغ gigue ومن الرباب تطورت آلة الكمان.

٣ – الأوبو، وقد سبق الحديث عن عدد أنواعه.

٤ – مزمار القربة Bagpepe.

آلات القرع :

١ – الاجراس ، وكانت تستعمل مع الطبول في الحروب.

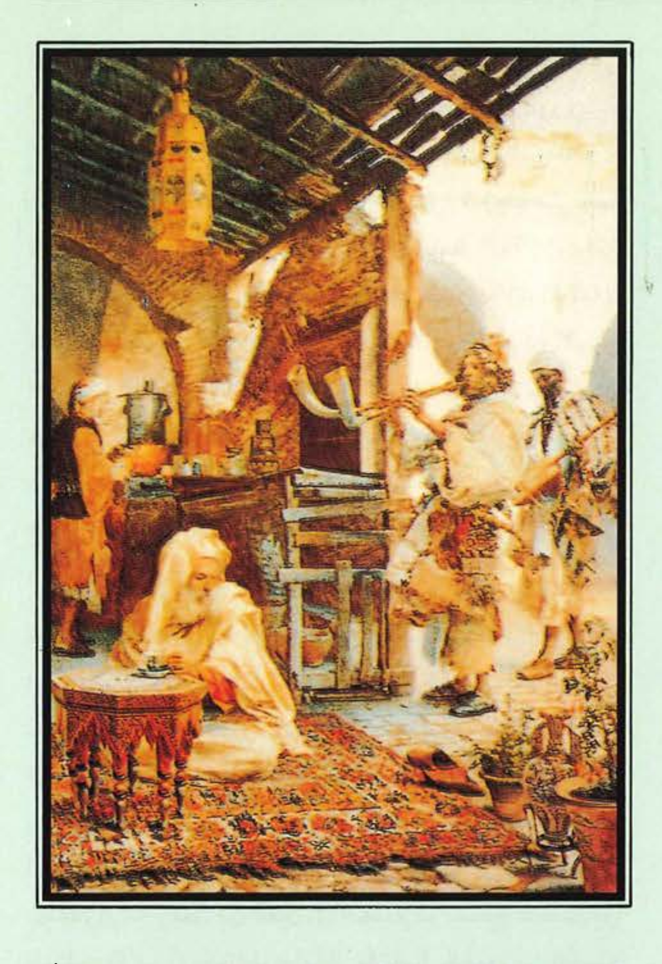
٢ – الطبول ، وأصنافها عديدة، منها النقارية Kettledrum، وإطارها من النحاس، وغطاؤها في الرق (مثل الآلة الحالية في الغرب) . وكان الضارب عليها يتحزم بها، ويضرب عليها بسوط من شعر الجمال. وهناك الطبلة المطوقة، والطبول المربعة، وغير ذلك.

٣ – الدف، ويدعى طارا أيضا.

وقد أوجد العرب ضروبا مختلفة من الأغاني من بينها اسرناد الأوروبية المعروفة. في أثناء عزفها كان العازف المصاحب للغناء يستعمل طريقة توقيع النغمات على (الوتر) توقيعا متعاقبا بسرعة والعزف بنقر أوتار الآلات القوسية (كالكمان) باليد.

لكن معظم الأغاني العربية كانت ذات طابع فولكلوري، وربما يعود هذا الى أن التراث الموسيقى العربي كان ينتقل شفاها ولا شك انه من السهل اليسير تذكر مثل هذه الأشكال الغنائية دون سواها من الأصناف المعقدة التي ربما ضاعت لهذا السبب، أي لعدم تدوينها.

وأول مرة ظهر فيها ذكر أسماء بعض الآلات الموسيقية العربية – الفارسية في اسبانيا كان في القرن الرابع عشر في كتاب Libro de buen amor ، وهي آلات ظهرت صورها قبل ذلك بقرن في أغاني سانتا ماريا لألوفونسو الحكيم، كان من بينها atambor(الطنبور)، و guitarra morisca(قيثارة عربية)، والعود laud، والرباب rabé والقانون canon، وصنوج الصفر sonajas de azofa، والشبابة axabebe ، والنفير annafil، والطبل atambal، والبوق albogon. ومعظم هذه الآلات انتقلت هي وأسماؤها الى أوروبا ولم يكن لدى الأوروبيين قبل ذلك سوى الروتة rote والقيثار harp من بين الآلات الوترية. وكانوا يعتمدون في دوزنتها على آذانهم فقط. لكن الحال تغير بعد استعارة الآلات الموسيقية ذات العتب (الخطوط المستعرضة على عنق الآلة عند وضع أصابع اليد اليسرى عليها أثناء العزف وتحديد النوطة المطلوبة). ولعل أوروبا الغربية استقت التدوين الموسيقي الابجدي من الموسيقى الاسلامية على العود، كما هو الحال في مدونة هوكبالة De harmonica institutione رغم اننا لم نحصل على دليل قاطع للبصمات الاسلامية بهذا الصدد الا في مرحلة متأخرة عندما تم الاعتراف في كتاب لاتيني يرقى الى ١٤٩٦ – ١٤٩٧ بأن العلامات الموسيقية التي تشير الى الوتر أو الأصبع الواجب استخدامه المذكورة في هذا الكتاب كانت تنسب الى عربي من مملكة غرناطة. وفي حديث Odo of Cluny (ت ٩٤٢) عن النغمات الثماني، يطلق على الأوتار أسماء ذات مظهر سامي، ثلاثة منها عربية، وهي Schembs (شمس)، وCaemer (قمر)، وnar (نار). ومن الملاحظ أن كلمات مثل conduetus، estribillo ، stanza تتطابق في دلالاتها الاصلية



في معانيها الفنية مع الكلمات العربية: مجرى، ومطلع أو مركز، وبيت، لكننا بصرف النظر عن القرابة في المعاني اللغوية، لا نعرف شيئا عن العلاقة الموسيقية بين الكوندكتوس اللاتينية والمجرى العربية . ان بعض الكوندكتي condueti (جمع conduetus) هي على شاكلة الروندو والبالاد، اللذين كانا معروفين لدى شعراء التروبادور الذين قد لا يكونون هم مبتكرو الـ gaya ciencia ، ولكن حري بنا أن نكتشف متى أوجد هؤلاء الشعراء هذا الفن، خاصة وان شعرهم وحياتهم لهما بصمات أسبانية. ان جي بي ترند J.B. Trend يرى أنهم تأثروا في أساليبهم وحتى في مواضيعهم بمسلمي أسبانيا، كما أن اسمهم يذكرنا على نحو أكيد بكلمة طرّاب العربية، وهي التفاتة لم تغرب عن بال الكثيرين.

ولعل الاسبان الذين اقتبسوا الشعر والقافية العربيين، على نحو ما فعلوا في الفلانسيو villancieo، تبنوا الموسيقى أيضا. وهذا أمر غير مستبعد عندما ندرك أن ضربة الريشة على أوتار العود الاسلامي أو الباندورا هي التي تعطي

الايقاع المميز للأغنية. ولا شك أن من أبرز ملامح الموسيقى الاسلامية التي أثرت في اسبانيا وحتى في أقطار أوروبية أخرى، الـ melisma، وبالانجليزية gloss التي تقابل (الزائدة) في العربية التي أعتبرها جي بي. تريند مشابهة للأرابيسك في فن المدجنين Mudéjar .وتحتفظ اللغة الاسبانية بكلمات عربية ذات صلة بعالم الموسيقى، مثل caña (غانية)، hud (حداء)، anxis (نشيد)، leile (ليلة). ثم ان كلمة maskar الانسانية التي تقابلها كلمة masker الانجليزية، وتعني (المقنع، المتنكر، المرتدي قناعا) (وهو الممثل المسرحي) مشتقة من كلمة (مسخرة) العربية، كما يؤكد هنري جورج فارمر.

وقد خلف الباحثون المسلمون منذ الكندي (ت ٨٧٤م) وحتى الجرجاني (ت١٤١٣م) دراسات مهمة في الموسيقى النظرية. وما كتبه الفارابي وأخوان الصفا في علم الصوت كان متقدما على اليونانيين. ولا شك انهم اعترفوا بفضل اليونانيين كأساتذة لهم لكنهم كانوا يملكون حسا نقديا عاليا يؤهلهم لتشخيص أو رفض بعض الأخطاء اليونانية الفاضحة، كتلك التي تتعلق بالضوء: فقد كان اليونانيون يعتقدون أنه ينتقل من العين الى الجسم ثم صحح الحسن بن الهيثم هذا الرأي الخاطيء، وقال بانتقال الضوء من الجسم الى العين. ويقول هنري جورج فارمر: ان التعليقات العربية على كتاب المباديء في الهندسة لأقليدس وكتاب النفس لأرسطو لابد أن يكون لها ما يوازيها في الفنون التأملية كالموسيقى.

وبلغت الدراسات النظرية الموسيقية الاسلامية ذروتها عند صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي (ت ١٢٩٤م) في مؤلفيه (كتاب الأدوار) الذي ربما ظهر عام ١٢٥٢م (قبل سقوط بغداد بستة أعوام)، و (الرسالة الشرفية) التي ألفها في حدود عام ١٢٦٧م لشرف الدين هارون. وكان صفي الدين موسيقيا صاحب حظوة في بلاط المستعصم آخر خلفاء بني العباس، وناظرا لمكتبته، وخطاطا أيضا. وقد شهد دمار بغداد، ونجا من الموت بفضل موهبته الموسيقية كما يقال. ويعتبر النصف الآخر من القرن الثالث عشر الميلادي واحدا من أهم المراحل في تاريخ الموسيقى النظرية العربية والفارسية. لقد شهد ظهور عدد من الكتابات النظرية امتد تأثيرها حتى يومنا هذا. وتستند الاساليب التحليلية التي تبناها هؤلاء النظريون الذين ينتمون الى ما بات يدعى بالمدرسة النظامية، بالاساس الى (كتاب الادوار) لصفي الدين الذي كان أول كتاب ذي قيمة وصل الينا منذ أبحاث ابن سينا (٩٨٠ - ١٠٣٧م) وابن زيلة (ت ١٠٤٨م) كما يقول الدكتور أوين رايت. ومن أبرز هذه المؤلفات (شرح كتاب الأدوار) لمولانا مبارك شاه و(درة التاج في غرة الديباج) لقطب الدين محمود الشيرازي؛ و(مقاصد الألحان) لعبدالقادر المراغي (١٣٥٠ - ١٤٣٥م). على أن مؤلفات صفي الدي وقطب الدين لم تتطرق الى الشكل الموسيقي سوى أن كتاب (الشرح) لمبارك شاه يتضمن بعض الاشارات عن (النوبة) وحركاتها. ولا نقف على تفاصيل عن الشكل إلا في القرن الخامس عشر، في مؤلفات عبدالقادر المراغي، كما جاء في كتاب أوين رايت (النظام المقامي للموسيقى العربية والفارسية بين ١٢٥٠ - ١٣٠٠م) المنشور عام ١٩٧٨ عن مطبعة جامعة أوكسفورد.

واختلفت الآراء حول التأثير العربي على الغرب في الموسيقى النظرية. وبهذا الصدد يقول هنري جورج فارمر: «اذا كان بوسع المرء ان يقول بلا تردد أن الفكرة القديمة القائلة اننا مدينون في موضوع التقطيع الصلفجي solfaggio الى مصدر عربي بعيد الاحتمال. فان المصادر الأخرى المرجحة مشكوك في صحتها أيضا. كما أن استعمال المسلمين للهارمونية، حسب مفهومنا نحن، على نحو ما يذهب إليه ريبيرا بحماس، غير صحيح أيضا. » . ويعترف فارمر بان العرب استعملوا ما يدعى بالتركيبات، أي العزف في آن واحد على الرابعة والخامسة، أو الاوكتاف (الجواب)، مع نوطات أخرى، بيد أنه يؤكد على أن هذا لم يكن سوى زخرفة (زائدة) نادرة للحن. و«في ضوء استعمالهم التركيبات» يمكن طرح السؤال الآتي، كما يقول فارمر «كيف لم يطور المسلمون الهارمونية ؟». أما الجواب على ذلك فهو ان المسلمين في عصورنا الوسطى، كما يقول فارمر ألموا بمباديء الهارمونية وفق المفهوم الاغريقي للهارمونيا، خيرا مما فعلت أوروبا، غير أنهم طبقوا مباديء الهارمونيا أفقيا، واستمروا على ذلك، بينما وعت أوروبا مفهوم الهارمونيا العمودية منذ القرن التاسع. ومن جهة أخرى يؤكد فارمر على أن المسلمين برزوا على الأوروبيين في مجال آخر، في «نبضات قلب الكون» كما تدعى ايقاعات الموسيقى الاسلامية المطلقة واللامحدودة.

وفي حين المح هنري فارمر الى انه من المحتمل ان يكون «التركيب البدائي» الذي استعمله الأوروبيون كان «سلفا للأورغانوم الأوروبي»، فقد اعتبر بيلاييف ذلك أمرا أكيدا. وقد قام لورنس بكن Laurence Picken بدراسات مقارنة في أرياف تركيا فوجد ملامح مشابهة لدراسات أوسينسكي وبيلاييف في تركستان. ويقول Picken إن وجود هذا الشيء في آسيا الصغرى، يقدم الدليل على أن «أداء الرابعات والخامسات يمكن أن يوجد جنبا الى جنب مع أعمال هارمونية متطورة نسبيا» وهو شيء سائد في معظم البلدان الاسلامية. وعلى غرار بيلاييف يحيل Picken الى الاعتقاد بوجود جذور قديمة لهذم البوليفونية المبكرة أي الاورغانوم Organum، ويقول انه «لما كانت الأعواد ذوات الرقبة الطويلة» أي الباندورا، «قديمة جدا» في تلك المنطقة فلا يمكننا أن ننفي احتمال أداء البوليفونية على الأعواد الحثية القديمة (الألف الأول ق.م) ومع هذا فان البيانات الوثائقية تدلنا عن استعمال الاورغانوم عند الشعوب الاسلامية قبل العصور الحديثة نسبيا، كما يعقب فارمر، ذلك الأستعمال المتزامن للرابعات والخامسات، والأوكتاف، لم يكن معروفا عندهم قبل القرن التاسع الميلادي.

وكان المستشرق الاسباني خوليان ريبيرا (١٨٥٨ – ١٩٣٤) من المتحمسين جدا للرأي القائل بوجود مؤثرات عربية في الموسيقى الاسبانية وكذلك الأوروبية وقد ضمن آراءه هذه في كتابه (الموسيقى في بلاد العرب واسبانيا). ومما جاء في هذا الكتاب ان العرب الاندلسيين صنعوا أصنافا مختلفة من الأعواد: سوبرانو (أعلى الأصوات)، وباريتون (الجهير الأول)، وما الى ذلك وباعداد مختلفة من الأوتار كما صنعوا العديد من الآلات الأخرى من العائلة نفسها، مما كان يغمز بالأصابع أو بالريشة. وقد انتقلت هذه الآلات الى أسبانيا ثم الى أوروبا مع أسمائها مثل العديد من الآلات الموسيقية والايقاعية الأخرى التي مرّ ذكرها.

وبصدد الموسيقى الشعبية الاسبانية وما تحمله من مؤثرات عربية يستشهد ريبيرا برأي رافائيل ميتخانا في قوله : «ان معظم الموسيقى الشعبية الاسبانية التي تم حفظها تتسم بالافراط في الزخرفة وبالتضارب الايقاعي بين الغناء والآلة المصاحبة له، وكذلك بالنزعة المتحررة المنفلتة في الرقص، والمزاج الكئيب والمخنث في الأغنيات، والافراط في الألوان المثيرة للشهوة. وهو ما يلمس في موسيقى شمال افريقيا والمشرق.» لكن مثل هذه المؤثرات تبقى ثانوية وغير مباشرة، ما لم نقف على نماذج وثائقية. ومن بين هذه النماذج يذكر خوليان ريبيرا لحنا في القرون الوسطى كان يغنيه المسلمون والمسيحيون على حد سواء في شبه جزيرة الأندلس بأسرها؛ ومن كلمات هذه الأغنية:

Calvi vi calvi calvi orabi وكانت شائعة جدا الى درجة انها أصبحت من الأمثال الدارجة. ويعتقد ريبيرا أن calvi ما هي الا «قلبي» العربية، وهي كلمة شائعة الاستعمال في الشعر والغناء في الأوزان كلها. واما orabi فلعل المقصود بها كما يرى، عريب الشاعرة والمغنية العربية، التي كانت لها قصيدة مغنّاة مطلعها «ماذا بقلبي».

ويشير – ريبيرا – الى الكانسيونيرو cancionero، وهي مجموعة من الأغاني الشعبية في القرون الوسطى تحتفظ بها مكتبة القصر الملكي بمدريد وتشتمل على أغان كانت تغنى في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقد قامت كارولينا ميخالس بدراستها وتحقيقها في مسعى للعثور على جذور أندلسية فيها. فاكتشفت ان لهذه المجموعة جذورا قديمة. بيد أن الدارسين الاجانب وجدوا فيها لغزا محيرا. فقد وجد فيها ريمان Riemann ثلاثة أشياء لافتة للنظر: أولا، ان الغناء الأسباني تطور بصورة مستقلة عن الفن الأوروبي (على سبيل المثال، انه استغرب حين لم يجد أي نمط في الاتباع الموسيقي canon في هذه المجموعة التي تشتمل على ٤٦٠ كانسيونيرو، أي أغنية)؛ ثانيا، ان اسبانيا على صعيد التأليف الموسيقي كانت في نفس مستوى معظم الأقطار الأوروبية المتحضرة،؛ ثالثا، وهي في الموسيقى المجردة (موسيقى الآلات) ربما كانت في مقدمة هذه الأقطار جميعا. ويتساءل ريبيرا قائلا: «اذا كانت الكلمات، وفي المقام الأول المقطوعات الموسيقية في هذه الكانسيونيرو تحمل نفسا عربيا، واذا كان هناك دليل على أنها كانت نتاج مدارس عربية، الا يحل هذا لغز ريمان؟» ويردف قائلا: «وحسب هذه الكانسيونيرو بحد ذاتها أن تقدم لنا الدليل القاطع، فمعظم أغانيها مؤلف على طريقة الزجل. وبعضها على غرار زجل ابن قزمان (الاندلسي) وهذه مقاطع من الكانسيونيرو المشار إليها:

من تودين ان تصحبي معك

يا إلهي!

آه، فاطمة، فاطمة فاطمة

تلك الجارية الاندلسية الفاتنة

حبها يمزق نياط قلبي...

وجاء لحنها على النحو الآتي:

مي لا صول مي دو ري مي

ري دو سي لا، لا سي دو ري مي (ري مي)

ويبدأ المقطع الشعري بأول هذين اللحنين، ثم يعاد ثلاث مرات، وينتهي باللحن الثاني أي على النحو الآتي: أأأ ب. وبهذا يتطابق تماما مع الشعر وهو ايقاع مشابه لما كانت عريب تستعمله ثم ان مدى الاصوات في هذا اللحن لا يتجاوز الأوكتاف، وهو أسلوب الموصلي. ومما تجدر ملاحظته أن الرباعيات العربية تأتي أشطارها الشعرية على شاكلة: أأأ ب. أما الرباعيات الفارسية فهي على نمط ب ب أ ب. ان ترتيب الرباعية الموسيقية الفارسية، وفق رأي ريبيرا، أغنى في صنعتها من الاندلسية' ذلك ان المقطع (أ) في الموقع الثالث يعطي الموسيقى كل زخمها، ثم ينتقل بعد ذلك في خاتمته الى المقطع الأول. بينما يبدو تكرار المقطع نفسه ثلاث مرات متتاليات، كما هو الحال في الزجل الاسباني (الاندلسي)، أكثر رتابة. لكن مع هذا فان هذه الرتابة تيسر مهمة العامة في المشاركة حيث تصغي الجوقة الى ثلاث اعادات للمقطع نفسه الذي ستؤديه.

ويتحدث أيضا عن أناشيد أو أغاني Cantigas الفونسو الحكيم (القرن الثالث عشر). فمع ان عددها قارب فيما بعد الاربعمائة أغنية، الا انها كانت في بادىء الأمر مئة في الأصل، وذلك كما جاء في أقدم نسخة من هذه الأغاني وبكلمات الفونسو الحكيم نفسه: «هذا هو العمل الذي تقدم به الفونسو هدية للقديسة ماريا، وهو عبارة عن مئة أغنية ألفت إكراما لها ولمعجزاتها». وهذا يذكرنا تماما، كما يقول ريبيرا، بالمئة أغنية التي تم جمعها لهارون الرشيد، التي كانت موضوع كتاب الأغاني لأبي الفرج.

والفونسو الحكيم هو واضع أشعار هذه المجموعة. فمن وضع ألحانها؟ في مخطوطة الاسكوريال التي تحتوي على هذه الأغاني، توجد صور لموسيقيين يعزفون على آلاتهم، وهناك صورة متميزة بوضوح لموسيقى مسلم يعزف على آلة وترية، والى جانبه مسيحي ينظر إليه فاغر الفم، مما يورث انطباعا بانه يغني بمصاحبة موسيقى المسلم. فهل يمكن أن يكون هذا المسلم هو واضع موسيقى أغاني الفونسو الحكيم، كما يتساءل خوليان ريبيرا؟

ويقدم ريبيرا تحليلا تفصيليا للرسم الموجود في الصفحة ١٢٥ من مخطوطة الاسكوريال J.6.2، في محاولة للوصول الى هوية العازف الموسيقي الذي قد يكون هو ملحن أغاني سانتا ماريا التي ألف أشعارها الفونسو الحكيم، فيقول: «... المغربي المرسوم في النقش ... لا يعتمر بعمامة، ولا هو أسود؛ ان بشرته سمراء لكن من الطراز المائل الى الصفرة الذي نشاهده في الأندلس اليوم. وقد رسم وجهه أكبر من بقية الوجوه وبضربات ريشة مختلفة عن تلك التي استعملت لرسم الموسيقيين الآخرين، وموضع المسيحي الذي يغني أمام المغربي الى عين القارىء، أما المغربي فالى يساره، وهذا يعني أن المغربي هو في الحقيقة الى يمين المسيحي في الصورة. وفي جميع المنمنمات يكون موقع العازف الرئيسي هكذا. وتنعكس طبقة الموسيقيين الاجتماعية أيضا في هذه المنمنمات، فأولئك الذين هم الى يسار القارىء يرتدون جزمات ذهبية، بينما لا يرتدي مثل هذا الشيء من هم الى يمينه. وهكذا فان المغربي يحظى بمركز مشرف، أكثر من المسيحي... وهو يعزف على آلة وترية جليلة وقدمت له الخمرة أيضا، القرينة التي لا تنفصل عن الموسيقى المغربية، كما نعلم.

ويواصل ريبيرا كلامه متسائلا: «ألا يمكن اذن أن يكون هذا المغربي هو الفنان الذي وضع موسيقى الكانتيغاز لألفونسو؟ ان وجوده هنا في الرسم، وهو المسلم الوحيد بين العديد من المسيحيين (هناك رجل وامرأة يبدوان عربيين) قد يعزز هذه الحقيقة. اسمه؟ هناك وثائق عن الفرقة الموسيقية المغربية في بلاط سانشو الرابع، مع قائمة بالموريسكيين (المسلمين) الذين تتألف منهم باسمائهم العربية، غير أننا لم نعثر حتى الآن على قائمة باسماء موسيقيين والد سانشو، الفونسو العاشر (الحكيم).

والأهم من ذلك ان قراءة تقنية لألحان هذه الأغاني تثبت على ان المسافات الصوتية فيها أشبه بأسلوب المنمنمات الموسيقية الاسلامية. وهذا يقدم دليلا آخر على المؤثرات الاسلامية في هذه المجموعة الغنائية الاسبانية المهمة.

وفي عام ١٩٥٤ أعلن ليفي برفنال بصورة قاطعة ان النشيد الخامس من أناشيد دي غيوم de Guillaume التاسع لم يكن قد دوّن على نحو خاطيء فقط، بل كان يشتمل في تقفيلته (coda) على أربعة سطور عربية لا شائبة فيها. ومن هذا يتضح أن أقدم التروبادوريين الفرنسيين لم يكونوا على صلة بالثقافة المشرقية في أثناء الحرب الصليبية فحسب، بل وبالحضارة الاسلامية في أسبانيا، الأكثر فاعلية. أما ما هو مقدار تأثر التروبادور بالجنوب فقد تم الكشف عنه ببراعة في مقالة بعنوان «حول التروبادور» بقلم A.J.Denomy .

ويحدثنا فارمر عن الاكتشاف الذي توصل إليه المستعرب اللامع لويس ماسينيون في عام ١٩٤٩ الذي اعتبرته ايزابيل بوب Pop نموذجا لـ «موسيقى عربية مدونة» عثر عليها في مخطوطتين للشاعر الاندلسي الششتري (ت ١٢٦٩م) في حلب والقاهرة. ويبدو أن هاتين النسختين اللتين لم تكونا قديمتين جدا، تتطرقان الى بعض الأغاني المزودة بأسماء المقامات، أي التلاحين، والضروب (الأدوار الايقاعية) التي تغنى على هديها. وجاء فيها ذكر مقامات قديمة جدا، مثل عراق، وحجاز ، وحسيني، وعشاق، رغم أن الآخر، مثل الدوكاه، والسكاه، والجهاركاه كانت معروفة في حدود ضيقة في أيام الششتري. ومع هذا فاننا نعلم من خلال ابن عباد المنفزي (ت ١٣٩٠م) ان هذه الأشعار تم تلحينها، ولما كانت جميع المقامات المشار إليها أعلاه أصبحت في ذلك الزمن أنماطا متداولة في التأليف الموسيقي فبوسعنا القول بصورة عامة أن طريقة تدوين ألحان موشحات الششتري تشبه طريقة تدوين موسيقى الكنيسة المسيحية المبكرة .

ثم يخلص فارمر الى القول إنه بصرف النظر عن درجة قناعاتنا وشكوكنا حول مقدار التأثر الاسلامي في الثقافة الاوروبية يحسن بنا أن نتذكر أن المسلمين والمسيحيين الاسبان في ظل حكمهم كانوا على مدى ٧٠٠ عام «هم الذين حملوا وحدهم مشعل المعرفة والحضارة ساطعا ومتألقا أمام العالم الغربي» كما يقول S. lane Poole في كتابه (العرب في اسبانيا لندن ١٨٩٠، ص ٤٣)، وان هذه الشعلة هي التي أسهمت في تمهيد الطريق أمام تقدم الموسيقى الاوروبية.

الهوامش

١ – شوقي ضيف : التطور والتجديد في العصر الأموي، ص ٢٧ ، دار المعارف بمصر الطبعة الخامسة.

٢ – المصدر السابق ، ص ٢٨.

3 - The Pelican History of Music, vol. 1 p.124, Editd by Alec Robertson and Denis Stevens, Penguin Books, 1982.

٤ – روى صاحب الأغاني أن مغنيا تغنى في مجلس الخليفة الواثق بصوت لاسحاق الموصلي، فنظر إليه المغني مخارق نظرا شزرا حتى اذا خلا به قال له : «ويحك، أتدري أي صوت غنيت؟ ان اسحاق جعل صيحة هذا الصوت بمنزلة طريق ضيق وعر صعب المرتقى، أحد جانبي ذلك الطريق حرف الجبل، وعن جانبه الآخر الوادي، فان مال مرتقيه عن محجته الى جانب الوادي هوى، وان مال الى الجانب الآخر نطحه حرف الجبل فتكسر» – أغاني ٥/ ٣٠٥ طبعة ساس، عن كتاب شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، سلسلة (تاريخ الأدب العربي) ص ٦١ ، الطبعة السادسة دار المعارف بمصر.

٥ – الموسيقي العراقي المعاصر، والعازف على العود، المعروف بتآليفه التي جاءت امتدادا لطريقة الشريف محيي الدين حيدر.

٦ – كان زرياب مولى عند المهدي، الخليفة العباسي، وتتلمذ على أسحاق الموصلي، واتقن أغانيه بسرعة، وفاق استاذه في الغناء، وخاصة في أداء الأصوات العالية. وهاجر الى الأندلس خشية أن يكيد له استاذه وفي الاندلس توافرت له فرص التقدم والنبوغ.

المصادر الأساسية :

١ – أتش . جي . فارمر : موسيقى الاسلام، في كتاب:

The New Oxford History of Music

٢ – خوليان ريبيرا : الموسيقى في بلاد العرب وأسبانيا (الترجمة الانجليزية عن الاسبانية).

٣ – أوين رايت : النظام المقامي للموسيقى العربية والفارسية بين ١٢٥٠ – ١٣٠٠م، المنشور بالانجليزية في عام ١٩٧٨ عن مطبعة جامعة أوكسفورد.

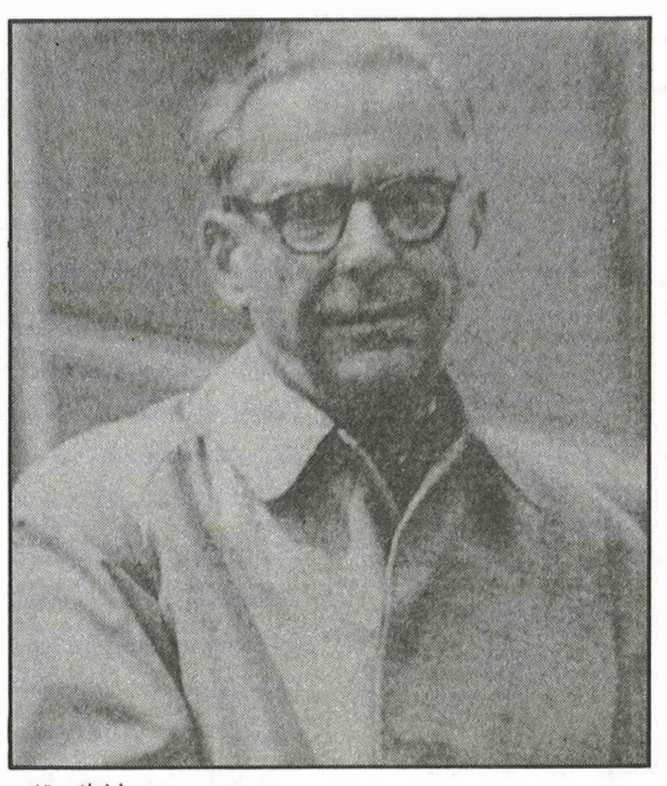
٤ – كلير بولن : موسيقى الشرق الأدنى القديم

Music of The Ancient Near East. Greenwood press, publishers, Westport Connecticut, USA.

٥ – تاريخ بليكان للموسيقى (القسم المخصص للموسيقى العربية).

* * *

صاحب حكايات البوسنة في حوار مع غويا



ايفواندريتش

يفو اندريتش وحكايات عن البوسنة

عبدالرحمن منيف *

يعتبر ايفو اندريتش أحد أهم كتاب هذا العصر، نظرا«لما انجزه في مجالات القصة والرواية والشعر، ثم كتاباته التأملية والفنية التي تعبر عن فلسفته، وتعكس وجهات نظره في الحياة والفن والتاريخ.

كما تبرز أهمية اندريتش أيضا لأنه استطاع ببراعة وصدق تقديم لوحة بالغة التفاصيل، شديدة الثراء،عن

★ روائي وكاتب عربي يقيم في سوريا

بلده،البوسنة،وما تتصف به هذه المنطقة من تنوع وغنى، ولكونها تشكل نقطة تماس بين ثقافات وحضارات وديانات، وما يعنيه ذلك من امكانية التفاعل والتأثر المتبادل، وبالتالي الخصب المتبادل، أو بداية الصدام والعنف والكره ثم الحرائق والحروب.

أما المرحلة التاريخية التي عاش اندريتش خلالها، فكانت منعطفا من المنعطفات الكبرى في تاريخ البشرية، إذ تخللها انهيار الامبراطوريات القديمة، والحروب العالمية، وتغير حدود الدول وتغير الانظمة الاجتماعية لكثير منها، وبروز احتمال وامكانية انتقال البشرية بأسرها من حال وأوضاع الى أخرى مختلفة، حيث تنتفي الهيمنة، ويسود العدل، وتتآخى الشعوب، وتتفاعل الثقافات، ويزول التعصب والحقد والثأر، لكن هذا الحلم الذي دفع من أجل تحقيقه الكثير لم يلبث أن سقط، وعادت،من جديد الغرائز والمصالح الأنانية والتعصب القومي والتطهير العرقي والاضطهاد،لتتحكم وتسيطر،الأمر الذي يجعل عملية الانتقال باهظة، قاسية،مؤجلة، وقد لا تتحقق في فترة منظورة.

أما حياة اندريتش ذاتها، وما تمثله من معاناة ومصاعب وتحديات، فانها صورة للعصر الذي عاشه وشهادة على هذا العصر الذي لا يعرف الرأفة والعدل والمنطق. وليس من المبالغة القول ان حياة هذا الكاتب كانت من أبرز مصادر روائعه الفنية في القصة والرواية،إذ سجل الكثير مما عاشه وعاناه،وقدم حالات وأماكن وشخصيات عرفها عن قرب،وما كان لها ان تكتسب هذه الحياةوالغنى والاستمرار لولا المعرفة الوثيقة والحب الغامر الذي دفعه الى تسجيلها..

لقد كانت المنعطفات التاريخية دوما، وفي أمكنة معينة، سببا في خلق حالة يمكن أن نطلق عليها «المأزق» لأن هذه الحالة تمزج بطريقة فذة عوامل التاريخ والجغرافيا،إضافة الى عناصر أخرى، ما كان لها أن تمتزج بهذا المقدار لولا الخواص التي تميزها، ولولا اللحظات التاريخية التي تجعلها ممكنة، وبالتالي يتولد عن ذلك العبء والضريبة، عبء المكان وضريبة الاختلاف.

فان يولد ايفو اندريتش في العقد الأخير من القرن الماضي،أي عام ١٨٩٢، وفي مكان مثل البوسنة،حيث كان العالم يعيش أحد منعطفاته الكبرى، إذ بلغ التوتر أقصى حالاته، وتشابكت القوى والارادات والطموحات في صراع محتدم، كما كانت الامبراطوريات القديمة: العثمانية والنمساوية - المجرية والروسية، تتهيأ لتخوض معاركها الأخيرة، فيما بينها،ومع القوى المنافسة، كما مع الشعوب التي تسيطر عليها، في ذلك الوقت الذي كانت البشرية تودع قرنا «حافلا» بالصراعات والتنافس والدماء، وتستعد لاستقبال قرن آخر لاتعرف ماذا يمكن أن يتمخض عنه، في ذلك الوقت بالذات يولد اندريتش، لابوين فقيرين. ورغم صعوبة الحياة لا يلبث الأب ان يموت، تاركا الصغير الذي لم يبلغ السنتين لام فتية لا تستطيع أن تعول نفسها، الأمر الذي يحمل العمة لأن تتكفل برعايته،بعد أن تنقله من ترافنك التي ولد فيها الى فيشيغراد، وستكون هاتان المدينتان مصدر الهامه، ومحورا لأهم ما سيكتب.

لقد مات الأب بمرض السل، وسيطارد هذا المرض الابن في سني شبابه، بحيث تتبدى له ذكرى الموت التي لن تفارقه أبدا، وستطبع نظرته الى النهاية. أما الام التي اضطرت لمغادرة المدينة،والانتقال الى سراييفو،لتعيش في غرفة فقيرة بائسة، فسوف تبقى صورتها راسخة في ذهنه، وسوف تتأكد هذه الصورة الحزينة حين يلتحق بها ويعيش معها لكي يتابع دراسته الثانوية إذ بمقدار الرغبة في التعلم والتعطش للقراءة، لم يكن قادرا على شراء الكتاب، يكتب اندريتش عن تلك الفترة الحزينة الصعبة،أي عام ١٩٠٢ مايلي : «في أوقات الأصيل الممطرة، كنت أغادر غرفتنا البائسة والأزقة المنحدرة وحفرها وحجارتها الناتئة، واهبط الى المدينة، الى ذلك الجزء المنبسط الأجمل،شأن بقية الصبية المتلهفين الى غذاء روحي والى التخيل، مثل تلهفهم الى الخبز والماء. فلم يكن ذلك متوفرا لا في البيت ولا في المدرسة ولا في المجتمع. كنت أتوجه مباشرة الى محل بيع الكتب، واقف مقابل واجهته الزجاجية المحفورة في ذاكرتي، اذ كنت الاحظ كل تبدل يطرأ عليها، مهما كان هذا التبدل ضئيلا، وكنت أسعد لذلك، وكأنه يعنيني بالذات. كنت أغادر المكان وأعود إليه مرات عديدة، الى أن يهبط الظلام الخريفي وتضاء المصابيح في واجهة المحل، وينعكس نورها على الرصيف الندي، لم يكن بوسعي حينها الا أن أعود أدراجي الى غرفتنا الحزينة،الى حياتي، الى واقعي. لكن صورة الواجهة المضاءة لم تكن تغرب عني.. كنت أراها في أحلامي،أثناء نومي وسهادي، كيف تشع، كيف تبدل أشكالها، لقد كان نورها يتحول من واجهة مضاءة لعرض الكتب في أحد أحياء المدينة، الى نور فضائي، كبرج من بروج السماء، أصبو إليه بكل كياني، رغم يقيني باستحالة نيله. لقد أحسست بالفقر، بكل ما تعنيه الكلمة، في وقت مبكر جدا، وأدركت ماذا يعني اليسر والعسر. لقد لمست ذلك الجدار الشاهق الحائل بين الانسان وما يهواه. وتجلى ذلك، أكثر ما تجلى، أمام واجهة الكتب، وفي حاجتي الماسة ورغبتي التي لم تتحقق في اقتناء تلك الكتب أو قراءتها».

أما في فيشيغراد، حيث أمضى طفولته الى جانب نهر درينا، وغير بعيد عن الجسر الحجري الذي بناه أحد الولاة العثمانيين الذي حكم هذه المنطقة، فسوف يتكون ايفو اندريتش، وسيكتسب الكثير من الملامح والصفات التي تجعله أحد شهود العصر الكبار، بما سوف يدونه عن هذه المدن، وناسها وحجارتها وتاريخها والآلام التي عانتها خلال قرون متوالية:

عن درب فيشيغراد،حيث قضى هناك طفولته يكتب: «على جميع الدروب والطرقات التي اجتزتها، أثناء حياتي،فيما بعد كانت تحملني سعادتي المتواضعة وأفكاري التي تكونت في فيشيغراد حول غنى وجمال الخليقه' لأن الدرب الفيشيغرادي الوعر، الذي لا يراه ولا يشعر به سواي، كان يمر باستمرار، منذ أن غادرته وحتى الآن، تحت جميع سبل الأرض. كنت في الحقيقة، اتحقق من خطواتي وأكيّف سيري تبعا لهذا الدرب الذي لم يفارقني طيلة حياتي».

ولادة الانسان،اذن، في تلك المرحلة، وفي ذلك المكان، وان يسمع، ثم يشهد، الدوي المكتوم، أول الأمر،ثم الصاخب، لقرن يوشك أن ينتهي، ولامبراطوريات تتقوض، ثم ان يعاني مرارة الفقر وسطوة الأحلام التي رافقته في سراييفو خلال سني التحول الجسدي والنفسي، وبداية الاحتكاك ثم الصدام مع العالم المحيط، وما يمثله من مفاهيم وقيم وعلاقات، وحتى الحرب العالمية الأولى، فيحاول بما يملك من رغبات وقدرات المساهمة في بناء عالم جديد، أقل عذابا وأكثر انسجاما مع حقائق الحياة وعدالة المنطق، لابد أن يدفعه كل ذلك الى الاسهام في تأسيس منظمة، والى الكتابة لكي يحاول عن طريق هاتين الوسيلتين إقامة عالم جديد.

«البوسنة الفتاة» و «صوت الجنوب» كانتا الأداتين اللتين بدأ بهما اندريتش محاربة القهر والظلم،ومحاولة الوصول الى بناء العالم الذي حلم به، وحين تجد المنظمة التي كان يرأسها ، أن الكلمة لا تكفي، وان الوقت قد حان لاستبدالها بوسيلة أكثر فعالية، تلجأ الى اغتيال ولي عهد النمسا في سراييفو، الأمر الذي سيفجر الحرب العالمية الأولى، وسيقود عددا كبيرا من أنصار البوسنة الفتاة الى السجن، وسوف يكون اندريتش أحد هؤلاء السجناء.

في السجن، وبعد أن قضى داخله سنوات،ينظم الشعر، الذي كان يراوده من قبل،وقد نشر بعض القصائد، وسيكون رهان حياته،لكن المرض الذي أودى بحياة أبيه سوف يداهمه في هذه المرحلة، حتى يكاد يقضي عليه، الأمر الذي يضطر الإدارة لاطلاق سراحه. وما إن يغادر السجن حتى يصدر مجموعتين شعريتين، وتكفي عناوين هاتين المجموعتين لاعطاء فكرة عن المناخ النفسي الذي كان يعيشه. فمن عناوين المجموعة الأولى: «في الغسق» «ظلام» ، «قلق»، «الغريق»، «أغنية من الماضي». أما عنوان المجموعة الثانية فكان. «القلق».

حين يتذكر اندريتش مرحلته الشعرية ويقيمها، يقول: «.... كان كل ذلك يشتمل على شيء غامض، غائم، مظلم تقريبا»، وربما صوفي. لقد كنت شابا أحمل في نفسي بذرة سوداوية، استقطبت كل كياني، ودخلت في جميع مسامي، وهيمنت.. لكنها مرحلة الشباب، فهل ثمة شباب لم تفتنه هذه السوداوية ولم يشعر بها في داخله؟».

لكن قبل الاسترسال في الحديث عن اندريتش الكاتب،تجدر العودة الى الفكرة التي أشرنا إليها قبل قليل: عبء المكان وضريبة الاختلاف. فهذه الفكرة لم تقتصر على نفر محدود، أكثر حساسية من الآخرين، وانما شملت البوسنة كلها، بتنوع سكانها. كما أنها لا تتحدد بالمرحلة البالغة الحساسية،مرحلة التغير والانتقال، إذ هي تمتد الى فترة أسبق، حين اعتنق عدد كبير من سكان البوسنة الاسلام، بحيث أصبح الدين أحد العناصر الذي يعطي لهؤلاء السكان ملمحا اضافيا، علاوة على ما يجمعهم مع الآخرين من حيث الأصل واللغة والمصالح المتشابكة، وهكذا أخذ التاريخ مسارا سوف يظل يتفاعل ويؤثر، وسيولد نتائج لفترات طويلة لاحقة.

لذلك وبعد أن ارتحل اندريتش مضطرا، في مدن البوسنة وعرفها عن كثب،خلال فترة الطفولة وأول الشباب' وأحس بمعاناة الناس وهمومهم، ولمس النبض الحي لما يعتمل في قلوبهم من أحلام ورغبات، لم يكونوا قادرين على تجسيدها، أو حتى قولها، نظرا لما يحيط بهم من مخاوف وشكوك، بدأ رحلته الثانية: الى ماضي البوسنة وتاريخها، وما تعرضت له من مصاعب وسوء فهم، وتاليا ما تتعرض له من عداء المحيط، الذي كان أغلب الأحيان قاسيا وغير مبرر، بحيث صار الدم لغة الحوار بين بشر يعيشون متداخلين ومتجاورين. ليس ذلك فقط بل تحول الحقد، نتيجة اختلاف الدين، أو المذهب، الى رغبة في أن يحذف الواحد الآخر، وكل ما يمثله من تاريخ وعراقة وجمال.

لقد أحس اندريتش، في وقت مبكر، بهذا المناخ، الأمر الذي جعله يمتلئ حزنا ولوعة على ما تعيشه البوسنة، وما ينتظرها أيضا من ويلات، حيث يراد حذف ذاكرتها التاريخية واستبدالها بأخرى. يكتب الى معلمه عام ١٩١٩، ذلك المعلم الذي فتح عينيه على حقائق الحياة والتاريخ، والذي رعى خطواته الأدبية الأولى، يكتب إليه اندريتش: «...يحزنني مجرد التفكير ان «بوسنانا» العريقة،العجيبة، تنقرض مع مرور الأيام، ولا من أحد يدون أو يصون رونق ماضيها الحزين. لدي مشاريع، ولكن أنّى لانسان في مثل وضعي الصحي ان يقوم بعمل عظيم؟ويحزنني أيضا، مجرد التفكير ، ان مع كل امرأة مسنة تمضي يمحى بيت من الشعر، ومع كل راهب يغيب تدفن مرحلة من التاريخ».

هذا التعلق بالبوسنة،وبتاريخها، وخصوصيتها، والذي يبلغ حد الوله، ليس صادرا عن تعصب أو رفض

للآخر، وانما عن رغبة في حماية وصيانة لكل ما هو جميل وعريق في هذه البقعة، وتعريف الناس به، وجعله جزءا من تراثها.

يكتب الى معلمه نفسه، بعد سنة من رسالته السابقة، وبعد أن غادر البوسنة، وأخذ يتأملها من بعيد: «.. ان أعظم المؤرخين والفلاسفة وعلماء الآثار لا يسعهم الا التكهن بعظمة العصور القديمة، وبالجهد الهائل الذي بذل في عصر النهضة، لأن الاستنتاجات لا تتكون دفعة واحدة، وانما على مراحل،وعلى وجه التقريب كجهد انسان يبتغي جمع بقايا هيكل عظمي محطم، ليعيد بناءه، وليبعث فيه جمال ذلك الانسان عندما كان حيا. انني أعرف أمرا واحدا،ولا أعرف سواه: إن أية قطعة حجر تغمرني بجمال وسلام، وتهبني القوة، حتى لأشعر بالسعادة والاعتزاز بأن الوعي البشري يحتوي على هذا القدر من الجمالية وبأن اليد البشرية كانت قادرة على اعطائها شكلا معينا.».

انه وهو يكتب هذه الكلمات، وبقدر ما تبدو عامة، ويمكن أن تنطبق على أية حضارة إنسانية، في أية بقعة، وفي أي تاريخ، إلا أن البوسنة بالنسبة له، هي الماثلة في الذاكرة، وهي التي تشكل الدافع والغاية في آن واحد. اذ يتابع ويقول: «اني أرقب، عن كثب، بلدنا البوسنة التي تفاجئني دوما بعجائب جديدة!».

بعد هاتين الرحلتين في أنحاء البوسنة وفي الذاكرة التاريخية، ينتقل اندريتش الى العالم الفسيح، يدرس وينقب ويتأمل، بهدف ان يتعلم كيف يستطيع اكتشاف البوسنة من جديد، هذه الأرض الحزينة الواقعة على تخوم رافضة وقاسية،وأيضا خطرة. إذ بعد أن انخرط في السلك الدبلوماسي، وتنقل بين عواصم عديدة، انكب على قراءة الوثائق التاريخية، في محفوظات الدول التي خدم فيها، وفي غيرها، المتعلقة بالبوسنة، والبلقان عموما فتكونت لديه رؤية واضحة وواسعة حول هذه المنطقة.

كتب يصف ذلك، أول الأمر: «ان أحدا لا يعرف ما يعانيه امرؤ يولد ويعيش على الحد الفاصل بين عالمين يعرفهما ويفهمهما، وليس بوسعه فعل شيء ليجعلهما يتصارحان ويتقاربان، فهو يحبهما ويكرههما، ويمضي حياته وهو متردد، يعيش في وطنين لا يملك أيا منهما. يشعر في كل مكان وكأنه في بيته، ويبقى غريبا الى الأبد .، جماعة من البشر تعيش على الحدود، حدود فكرية وطبيعية، حدود دموية، نشأت نتيجة سوء تفاهم عبثي بين بشر يعبدون الها «واحدا»، حيث لا ينبغي، ولا يجوز، أن توجد بينهم حدود» ويضيف أخيرا: «هذا هو العالم الذي انصبت عليه جميع اللعنات بسبب انتسابه ثم انقسامه الى عالمين».

أما كيف يمكن مواجهة هذا الانقسام، والغاء لغة الدم، فقد افترض اندريتش انه من خلال التسامح والاعتراف المتبادل والرغبة في العيش المشترك، يمكن بناء صيغة جديدة، وكان رمز هذه الصيغة : الجسر.

لقد اهتدى اندريتش الى فكرة الجسر/الرمز منذ مرحلة الطفولة، حين كان في حضانة عمته في مدينة فيشيغراد، إذ كان نهر درينا يقسم المدينة الى جزءين، وكان الجسر يجمعها ويوحدها. واكتشف أيضا أن أعظم انجازات الانسان، على مر العصور، في إقامة الصلة والفهم والحب، هو الجسر، إذ هو الوسيلة الوحيدة،تقريبا، للقاء والحوار والفهم، ومن ثم الى الحب، لأنه يوحد ويقرب ويجعل الأشياء ممكنة. يقول اندريتش: «... ان كل ما تتكون منه الحياة: الأفكار والجهود ووجهات النظر والبسمات والكلمات والزفرات... ان كل ذلك يصبو الى الضفة الأخرى، باعتبارها الهدف والموطن الذي يمكن أن تكتسب فيه مغزاها الحقيقي .. ان آمالنا كلها تكمن في الضفة المقابلة».

في وقت لاحق، وحين يكتب اندريتش روايته الكبيرة الهامة، والأولى أيضا، سوف يكرسها لجسر نهر درينا، لأنه الرابطة والمفتاح، ولكي يعرض من خلال هذه الرواية، تاريخ البوسنة القاسي والعبثي، وليؤكد في نفس الوقت، ان هناك امكانية كبيرة لكي يصبح الجسر لقاء بين مجموعتين، بمقدار ما يباعد بينهما الدين، فان الروابط الأخرى من القوة والضرورة بحيث تستطيع أن تجمعهما، وأن تقرب بينهما، اذا لم تستطع أن توحدهما.

إن البوسنة هي قلب البلقان، وهي الصلة بين عالمين، وأن مدينة فيشيغراد مركز لقاء وحوار بين الشرق والغرب؛ وهذا المركز تلتقي فيه وتتفاعل ثقافات «حدودية» مختلطة يمكن أن تتجاوز الحدود فيما بينها، الأمر الذي يعطي أهمية استثنائية للتعددية الثقافية، ويعطي للجسور أفضلية على كل ما عداها من المنشآت التي يقيمها الانسان، «لأن الجسور، كما يقول اندريتش، هي بنظري أفضل وأكبر من كل ما تشيده يد الانسان، فهي للجميع، وتؤكد قدم المساواة وأهميتها. كما أن الجسور تقام لتلبية احتياجات أكبر عدد من الناس، وتدوم أطول من أي صرح آخر، كما لا تخدم أمرا خفيا أو شرا مضمرا. لا فرق بين جسر وآخر، من حيث الجوهر، لذا فهي جديرة باحترامنا دون تمييز بينها، لأنها تشير الى المكان الذي واجه فيه الانسان عقبة فلم يقف عندها، بل تجاوزها وتغلب عليها.. حتى يتجنب الانقسام والخصام والفراق».

ورغم الجمال الفذ الذي يتميز به جسر درينا، والذي يتبدى في كل قسماته، وفي جميع مراحله، فان أفواج البشر

التي عبرته خلال تاريخه الطويل، كانت تمتلئ بالأحلام والأفكار والأحقاد، وانتقلت من ضفة الى أخرى لأغراض لا حصر لها، مما يفترض أن يصبح الجسر مجرد مسرح أو شاهد على بطولة بعض الذين مروا فوقه، لكنه تحول الى البطل الأساسي، ان لم يكن الوحيد، في هذه الرواية، وأصبح الآخرون شهودا على هذه البطولة.

لم يكتف اندريتش بتمجيد بطولة جسر درينا وحده، اذ كتب عن جسور أخرى في البوسنة، ولعل قصة «جسر على من جيبا» تؤكد هذه العلاقة بين اندريتش والجسر – الرمز.

ولكن كيف وصل اندريتش الى القصة ثم الرواية بعد أن بدأ شاعرا وسياسيا محترفا؟

بعد انكسار أحلامه الأولى من خلال «البوسنة الفتاة»، وبعد أشعار السجن، وجد أن القصة، ثم الرواية الوسيلة التي يستطيع من خلالها التعبير، وايصال أفكاره الى الآخرين، كما يستطيع أن يقول أحلامه ورغباته، وما يجيش في صدره، وعما يضطرب في عقله من مشاريع، وهكذا يتوجه الى القصة، وقد حصل ذلك عام ١٩٢٠، ثم الى الرواية.

ولأن النظام السياسي المسيطر بالغ القسوة، شديد العنف، يلجأ اندريتش الى الرمز، والى استعارة أحداث التاريخ، فيكتب أول قصة بعنوان: «حكاية من اليابان»، ورغم أن القصة تتناول مكانا بعيدا، وحقبة سحيقة في تاريخ ذلك البلد، الا أنها تعني البلدان الأخرى، بما فيها البوسنة، بنفس المقدار. وتلخص موقف اندريتش السياسي.

ففي ظل حكم امبراطورة يابانية قاسية متجبرة، ومختلة العقل أيضا، يلقى القبض على عدد كبير من الثوار المناوئين، يكون بينهم شاعر، وتصبح مهمة الشاعر في السجن الهاب حماس الثوار والجمهور وتحريضهم ضد الامبراطورة، ونتيجة الصمود والمقاومة يستطيع الثوار الاستيلاء على السلطة، ويتقاسمون المناصب فيما بينهم، أما الشاعر فيغادر السجن، ويغادر رفاقه بعد أن يكتب لهم الرسالة التالية: «أشكركم أيها الرفاق، مؤكدا على ما كان مشتركا بيننا من معاناة وعقيدة ونصر، وأرجو أن تعذروني لأني لا أستطيع أن أتقاسم السلطة معكم كما تقاسمت معكم النضال. فالشعراء خلافا للآخرين، مخلصون لرفاقهم أوقات المحن، ويتخلون عنهم أيام النعيم. اننا معشر الشعراء انما ولدنا من أجل الكفاح. اننا مولهون بالصيد، لكننا لا نأكل من طرائدنا. ان الحاجز الذي يفصل بيني وبينكم رفيع رقيق، لا يكاد يرى. أليس حد السيف رفيعا رقيقا. وهو، مع ذلك قاتل؟ لا يمكنني أن أتجاوز نفسي لكي آتي إليكم، لأننا نتحمل كل شيء الا السلطة. لذا فإنني أتخلى عنكم يا رفاقي، وسأمضي باحثا عن مكان آخر لم تتحقق فيه فكرة أو صبوة. احكموا بتعقل، وليكن الحظ حليفكم. أما اذا تعرضت جزرنا السبع للفقر والمحن، مما يستدعي الكفاح أو المواساة، فأرجوكم أن تبحثوا عني!».

هذه القصة – الرسالة، التي كتبها اندريتش عام ١٩٢٠ تحدد الموقف الفكري الذي يصدر عنه، والثوابت التي يلتزم بها، أو كما قال سارتر في وصفها: «انها بمثابة وصية، لو قرأها تشي غيفارا لما كان يتردد في أن يضع توقيعه عليها.».

ويغرق ايفو اندريتش في وظيفته الدبلوماسية متنقلا من مكان الى آخر، مهتما بتعلم لغات أخرى، والاطلاع على آدابها وفنونها، ومنقبا في وثائقها عن كل ما يتعلق بتاريخ البلقان، حتى اذا انفجرت الحرب العالمية الثانية يعتزل العمل الدبلوماسي، وينصرف، بصمت، الى الكتابة الأدبية، وما تكاد الحرب تنتهي حتى يصدر، دفعة واحدة رواياته الثلاث الشهيرة: جسر على نهر درينا، وقائع مدينة ترافنك والآنسة.

بصدور هذه الروايات، وبقيام يوغسلافيا الجديدة، تتبدى بارقة أمل لاندريتش في أن رحلة الكراهية والعذاب توشك على الانتهاء، وان الصيغة الجديدة تشكل نهاية لمأساة استمرت قرونا متوالية، اذ اعترف المجتمع الدولي بيوغوسلافيا الاتحادية، واعترفت يوغوسلافيا بجمهورياتها الست، وبدأ عهد من البناء والوفاق، لكن.. بشكل ظاهري ومؤقت، اذ أخذت كل فئة تسعى للالتحام بوطنها الام، معتبرة ان الصيغة الحالية هدنة بين حربين. فالصربيون، أيا كان مكان اقامتهم ينظرون الى صربيا، وكذلك الكرواتيون. أما المسلمون فإلي أي وطن ينضمون؟

انه السؤال الذي كان يتردد بصوت خافت منذ أن نشأت يوغوسلافيا الحديثة، كان يتردد في صربيا، وفي كرواتيا، وكان المسلمون يعتبرون أن وطنهم انما هو الأرض التي يعيشون عليها، الأرض التي انبتتهم وترعرعوا فوقها، وليس هناك بديل آخر أو أرض أخرى.

هذه الحقيقة الحاضرة – الغائبة، والتي أدركها اندريتش بعقله وقلبه، ومنذ وقت مبكر، حاول ان يكتمها، أن يراوغها، لعل شيئا جديدا يحصل، خلافا لمرات كثيرة سابقة. «اذ في أعقاب الحروب الدامية التي كانت تقع في السابق، وبعد أن يتعب المحاربون أو يملوا، كانوا، بطريقة تراجيدية، يقفون فوق الأنقاض التي هيأوها بأنفسهم جيدا ليتعانقوا ويتعاهدوا، والدموع تنهمر من عيونهم، على الوفاق والاخاء والوحدة الى الأبد».

لقد عثر بين أوراق ايفو اندريتش على صفحات تمثل جوهر رأيه فيما يتعلق بالصيغة التي قامت عليها

يوغوسلافيا في أعقاب الحرب العالمية الثانية. اذ رغم تأييده لصيغة الوفاق والتكامل، الا أنه كان يخشى من الهيمنة والفرض وتهميش الطرف المقابل، تمهيدا لالغائه وهذا ما يشكل، برأيه، الوباء الذي يمكن أن يقضي على الكثير، وربما على كل شيء. جاء في تلك الأوراق: ... لم تتوافر لهم القدرة على تحقيق العالم الذي كانوا يحلمون به، ويتحدثون عنه، فأخذوا يطالبون الآخرين أن يحلموا نفس حلمهم، وان يرددوا نفس أقوالهم.

«انهم لم يفتقروا الى القدرة فحسب، بل كانت تعوزهم أيضا الرؤية الواضحة للعالم الذي ينادون به» . «لم يكونوا قادرين الا على تضليل الآخرين وخداع أنفسهم، وهذه هي المصيبة الكبرى كما لم يكونوا قادرين إلا على كره واضطهاد وقتل كل من لم يشاطرهم الرأي حول ترتيب عالمهم الجديد، وكل من أبى في تحقيقه. وهكذا فان العالم الجديد الذي لم يستطيعوا بناءه بأنفسهم ولم يرغب أحد آخر ببنائه، غدا وهما وضلعا في لعبة دموية شريرة، لم تفرز الا الكراهية المتأصلة، وشتى ضروب العذاب القاسي.. هذا ما نجحوا فعلا في تحقيقه تحقيقا كاملا.».

مثل تلك الصيغة، رغم جمالها الظاهري، ومحاولة بعضهم في تحقيقها، لم يقدر لها البقاء والاستمرار، بل التطور، لأنها فرض من القوى على الضعيف، من القومية الكبيرة على ما دونها، الأمر الذي سيفجرها ثم يقوضها، عند أول امتحان حقيقي، مما يؤدي الى العودة للغة العنف والابادة ومراكمة الأحقاد،خاصة وان هذه البذور، في مراحل معينة، قد تكمن، لكن لا تنتهي الا بالأعتراف المتبادل وبضرورة الاقتناع بوجود الآخر وحقه بالمساواة والتكافؤ، وبالتالي العيش المشترك، أو الانفصال الحر ضمن شروط القدرة على الاستمرار وحماية ما يعتبر خاصا ومميزا.

لقد تعرضت يوغوسلافيا الحديثة الى امتحان قاس مرير، كما هي الحالة في قرون وعقود سابقة؛ وسيمضي اندريتش قبل أن يشهد الفصول الدامية اللاحقة من هذه المأساة، لأن أية صيغة سياسية أو اجتماعية لا يمكن لها الاستمرار والتجذر الا من خلال الإرادة المشتركة والاعتراف المتبادل والمشاركة الفعلية، وهذا ما كانت تفتقد إليه الدولة الشمولية، ولا تزال، نظرا لاعتماد صيغة وحيدة واعتبارها المقياس الذي يجب أن يطبق، بغض النظر عن مدى الاقتناع وتلبية الحاجات الفعلية للناس الذين تطبق عليهم.

بعد أن بذل اندريتش جهدا استثنائيا في فهم البوسنة ومن ثم البلقان، من خلال المعايشة وقراءة التاريخ، واقتراح الصيغ أيضا، في محاولة لاجتراح المعجزات، من أجل صيغة تقرب وتجمع، الا أنه ظل متوجسا خائفا بل أقرب الى التشاؤم، لأن الأحقاد كانت أكبر منه، ولأن قومه لم يفهموه، ولأن الآخرين، نتيجة المصالح والتعالي ورغبة السيطرة لم يصغوا اليه.ولعل روايته الثانية: «وقائع مدينة ترافنك» أبرز الأمثلة لما كان يعيشه ويسيطر عليه.

وهكذا ظل يعاني ويتعذب، أما البذور السوداوية التي لازمته منذ أيام الطفولة،وان أخذت تتوارى من خلال الأسفار والحلم بقيام علاقات من نمط جديد، فلم تلبث أن أخذت تطل برأسها من جديد، لتصبح كآبة وتشاؤما متواصلا، الأمر الذي سيدفعه الى التأمل، وبعض الأحيان الى التعبير، من خلال القصص، عما يخافه ويخشاه، مستفيدا من هذا الفيض التاريخي الذي وفرته له البوسنة الحزينة عبر تاريخها الطويل الحافل.

في سنة ١٩٦١ يمنح ايفو اندريتش جائزة نوبل، ورغم عزلته وبعده عن الضجة والاضواء، فقد كانت كلمته في حفل تسلم الجائزة تلخيصا لموقفه وفلسفته في الحياة والتاريخ والعلاقة مع الآخر، كما تبرز تشاؤمه ولوعته وحتى يأسه. جاء في تلك الكلمة:

«تنسج الحكاية حول مصير الانسان، ويتداولها الناس عبر القرون، والى ما لانهاية، دون انقطاع، بألف لغة ولغة، في ظروف حياتية متنوعة ومتغيرة الى الحد الأقصى. يتبدل أسلوب وشكل روايتها مع الزمن والظروف، لكنما الحاجة الى الحكاية، والى سردها، فهي أزلية فالحكاية تنساب كالماء الجاري، وسردها لا يعرف الحدود. وهكذا يبدو لنا أحيانا أن البشرية منذ ومضة وعيها الأولى، تتداول، عبر القرون، نفس الحكاية بمليون شكل مختلف، على ايقاع تنفس الرئة ونبضات القلب، وكأن هذه الحكاية تصبو، كما كانت تصبو إليه شهرزاد الأسطورية، الى خداع الجلاد، والى تسويف حلول المأساة الحتمية التي تهددنا، والى إطالة حالة التوهم بالحياة والديمومة. أينبغي، اذن للقاص أن يساعد الانسان على ايجاد نفسه وتدبير أمره؟ أم ربما تدعوه مهنته لأن يتكلم باسم الذين عجزوا عن التعبير؟ أم أن القاص يروي على نفسه قصة حياته، شأن طفل يغني في الظلام كي يتغلب على خوفه؟ أم أن الغاية من سرد الحكاية هي انارة طفيفة للطريق المظلمة التي غالبا ما ترمينا الحياة اليها، والافضاء بما لا تستطيع معرفته وادراكه عن الحياة التي نحياها ولا نراها ولا نفهمها بسبب ضعفنا؟

لعل في الحكايات، الشفوية والمكتوبة، يكمن تاريخ البشرية الحقيقي، وربما كان بامكاننا أن نقف من خلالها على فحوى هذا التاريخ أو التكهن به على أقل تقدير، وذلك بصرف النظر عما اذا كانت هذه الحكايات تعالج الماضي أو الحاضر.

بعد رحلة مليئة بالانجاز والتحسب والمراهنة والخيبة، مع عدم نسيان التاريخ، ودون الانقطاع عن قراءة ما يعتمل في النفوس، وما يحتمل أن يخبئه المستقبل سوف تزداد عزلة اندريتش وسوف تزداد مخاوفه،ومن ثم تشاؤمه، لكنه مضى، تاركا الحياة لمن يعيشون كي يتدبروا أمر الأيام الآتية. لقد غادر، ويوغوسلافيا الاتحادية ترفل بمظاهر الصحة في ظل حكم تيتو الشمولي، الا أن قلبه كان يفيض بالمرارة وهذا ما نراه واضحا في الكثير من الأوراق التي تركها، والتي لم تنشر الا في وقت متأخر بعد انهيار يوغوسلافيا، وبداية المأساة الحالية، وهذا ما يعطي تلك الأوراق أهمية إضافية، اذ يتبدى اندريتش من خلالها وكأنه يقرأ الغيب، ويسمع دوي الفاجعة التي ستقع، وهذا ما يجعله شاهدا كبيرا على عصر مليء بالزيف والادعاء ويعطي لتلك الشهادة، الأقرب الى النبوءة، فسحة كبيرة للتأمل، ولاعادة التأمل.

وبعد..

ان الحديث عن أيفو اندريتش يطول ويتشعب، وقد يأخذ أشكالا متعددة، نظرا لغنى الانسان أو الكاتب، وللبصمات القوية التي تركها. ولابد هنا أن أذكر شيئا شخصيا يجعلني أكثر ارتباطا بهذا الكاتب الانسان.

أذكر أنني زرت ترافنك في النصف الأول من الستينات. زرتها مع أصدقاء يوغوسلاف، وكانت هذه الزيارة لي هي الأولى. لكن ما كدنا نغادر الباص الذي أوصلنا الى هناك، وبعد أن تأملت المدينة بنظرة، حتى كنت دليل أولئك الأصدقاء الذين كانوا يزورون المدينة للمرة الأولى أيضا. دللتهم على المقهى والجسر، وعلى مقابر المسلمين والمسيحيين، وذكرت من أين يبدأ السوق وأين ينتهي..

ونحن نرشف فناجين القهوة، في أحد المقاهي، رفض أي من الأصدقاء التصديق انني أزور المدينة للمرة الأولى. أكدت لهم انني لم أرها من قبل الا في الخيال، وقد تجسدت لي بجميع معالمها وتفاصيلها بعد أن قرأت اندريتش،خاصة وقائع مدينة ترافنك»..

لا أعرف اذا صدقوا ام لا، لكنني ازددت اقتناعا أن بامكان الروائي، مثل اندريتش فعل الكثير : أن ينقل الاماكن والشخصيات، النبضات وروائح الأشياء، لسعات البرد ولهيب الحريق، لحظات الحب ورجفة اللمسة الأولى، بامكانه أن يقول أشياء كثيرة: الأشياء الندية، الحافلة، والشديدة الحزن، وتلك التي تقول الفرح والأمل، وربما البطولة، وحتى الموت، وهذا ما فعله الكاتب العبقري، اندريتش.

لقد كان اندريتش انسانا، وكاتبا استثنائيا، أما جهوده التي بذلها من أجل البوسنة، ومن أجل شعوب يوغوسلافيا، فليس لها مثيل. قرأ التاريخ لكي يستخلص العبر؛ قدم النماذج الايجابية والسلبية لكي تكون درسا، صرخ بأعلى صوته، من خلال شخصياته الروائية لكي يفهم الآخرون، لكي يسمعوا.

كانت أوروبا ، حين بنى اندريتش «وقائع مدينة ترافنك» مليئة بالزهور وشعور العظمة ورغبة السيطرة. وكانت أمريكا القوة الفتية الصاعدة.لكن أوروبا لم تسمع صوته، وها هي ذي أمريكا، التي ورثت الجميع، لا تريد أن تسمع أو أن تفهم طبيعة هذه المنطقة وما يعتمل في نفوس شعوبها. ومثلما حصل مع القناصل في وقت سابق، قد يحصل الآن، مع القوى «الجديدة».

لقد سأل الرجال المجتمعون في مقهى لوتفا بعضهم وتساءل كل واحد منهم، متى وصل القناصل الى ترافنك. وحين تفكروا واختلفوا،قال حمدي بك أكبر المسنين:

«سبع سنين.. تذكروا الشائعات والاحتجاجات التي قامت يومئذ بسببهما، وبسبب ذلك ال.. ذلك ال.. بانا بارت جاء. ذهب.. بانا بارت فعل.. بانابارت ترك .. العالم كله صغير عليه.. قوته لا تعرف حدودا.. قوته لا تعرف شفقة. ورفع الكفار رؤوسهم في بلادنا كسنابل جوفاء. تعلق بأذيال بعضهم قنصلية فرنسا، وتعلق بعضهم بأذيال قنصلية النمسا. انتظر بعض ثالث وصول القنصل الموسكوفي. فقدت الرعية صوابها وطاش عقلها، ثم .. ها هو ذا كل شيء ينتهي وينقضي. نهض الأباطرة فحطموا بانابارت.. وسيجلو القناصل عن ترافنك.. سيتذكرهم الناس بضع سنين، ثم يلعب الأطفال على شاطيء النهر لعبة القناصل والخفراء ممتطين عصيا، وينسى القناصل، كأنهم لم يوجدوا يوما، ويعود كل شيء الى ما كان عليه .. والحمد لله».

توقف حمدي بك عن الكلام، لأن أنفاسه لم تسعفه . وصمت الباقون ينتظرون ما سيقول الشيخ أيضا.

كانوا، وهم يدخنون، يتذوقون لذة الصمت المظفر.

وماذا أيضا؟

منذ سنوات طويلة كنت أتمنى أن يترجم أيفو اندريتش الى العربية، نظرا لما يمثله من نموذج في الكتابة يختلف عما الفناه من كتابات آخرين في أوروبا وأمريكا، فهو يمثل نمطا في الكتابة خاصا وهاما في آن واحد ونحن بحاجة إليه، لما يمثله من جدة إضافة الى الاستفادة من التاريخ والتراث الشفوي. ولقد سعدت حين تصدى سامي الدروبي لهذه المهمة، فترجم «جسر على نهر درينا» «ووقائع مدينة

ترافنك»، لكن لم يتح لهذا المترجم الفذ أن يواصل المهمة، فبقي اندريتش أسير هذين العملين في العربية.

الآن، يتصدى لهذه المهمة تلميذ سامي الدروبي ، زهير خوري.

كان زهير خوري، الذي وصل الى يوغوسلافيا عام ١٩٥٨ بعد أن هجر الدراسة، وقد وصل الى المرحلة العليا، يعمل موظفا محليا في السفارة، وكان الدروبي سفيرا، وقد نشأت بين الاثنين علاقة صداقة متينة، بحيث أملى السفير على الموظف المحلي، جزءا هاما من ترجماته لدوستويفسكي. وقد كان لهذا التعاون نكهة خاصة قرأناها لاحقا، في الترجمة المتألقة التي قدمها الدروبي لدوستويفسكي.

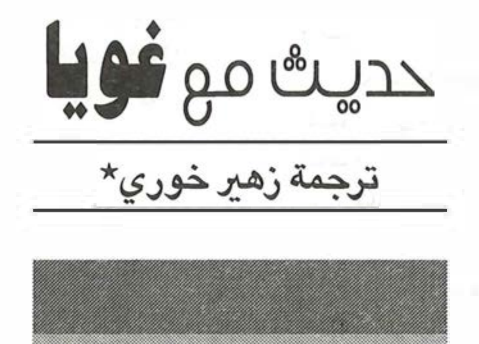
الآن، وبعد مرور سنوات طويلة جدا، وبعد الحاح على أن يتصدى أحد لترجمة اندريتش، اذا لم يكن بشكل كامل، فلا أقل من ترجمة أعماله الأساسية، يبدأ زهير خوري التصدي لهذه المهمة، وعن اللغة الصربية مباشرة، ويبدأ بهذه المجموعة التي تتناول فترة معينة من تاريخ البوسنة. هذا العمل مجرد البداية، اذ سيليه عدد من الأعمال الأخرى التي كتبها اندريتش. واذ يسعدني أن أقدم هذه الترجمة، فيسعدني أكثر أن هذا المترجم العازف عن الترجمة، والذي يفضل أن يتمتع بالقراءة ، على أن يعرضها على الآخرين وبلغتهم، يلقي نفسه في هذا الخضم، فيقدم لنا، الآن، حكايات من البوسنة»، على وعد أن يتابع المهمة،بدءا باندريتش، ومن خلال تقديم عدد من أعماله المهمة، على أن يواصل تقديم أعمال أخرى.

لقد تعلم زهير خوري الكثير من سامي دروبي، وها هو الآن يواصل المهمة التي بدأها معلمه. وجدير بنا أن نفخر بهذه الاضافة، وان ننتظر الكثير.

* * *

حديث مع غويا

ترجمة زهير خوري*



يوم دافىء هادىء، أرخى أول ظلال الأصيل على الطريق.كنت على بعد عشرين كيلومترا من مدينة بوردو. وحين مررت في «كروا دي وان». لفت نظري على الجانب الأيمن للطريق منظر الأعمدة الشاهقة لمحطات البرق اللاسلكي.. أبراج معدنية كشباك العنكبوت، ناعمة مثل الدانتيل عتيدة كالمدن.

أثناء الطريق كنت أفكر باستمرار، بالشبه بين أبراج الكاتدرائيات من قديم الزمان، وبين هذه الأبراج الفولاذية للبرق اللاسلكي . ثمة من يخدم هذه الأبراج باستمرار، مثلما يخدم الكهنة معابدهم. وتضيئها مصابيح حمراء أو خضراء (تحذيرا للطائرات) شبيهة بالشموع والقناديل في الكنائس. على أن أبراج البرق قد شيدت على أساس عقلاني، لكي تكون بخدمة هدف عملي محدد واضح، بينما باتت أبراج الكنائس اليوم، مجرد كماليات ورمز. أفلم تُشيد، يا ترى، أبراج الكنائس فيما مضى لضرورة ما وعلى أساس عقلاني؟ لكن هذا الأساس العقلاني قد ارتحل وضاع الهدف وصار منسيا.

رافقتني فكرة التشابه هذه ولم تتخل عني لحظة واحدة طيلة الطريق. وترابط في ذهني، ترابطا واضحا ومقنعا، ما ندعوه بالقريب وما ندعوه بالبعيد، و«بالممكن» و «اللاممكن». ولئن لم يفارق عيني منظر هذه الكنائس العصرية، التي تحدث فيها العجائب كل لحظة، فقد شعرت أن فكري وخيالي قادران على سبر الزمن الماضي واحياء موتاه.

فلقد استحوذت على تفكيري، قبيل المساء، إذ وجدتني جالسا في مقهى بإحدى ضواحي مدينة النبيذ الكبيرة، وكنت منهكا من طول تجوالي فيها، هذه الكاتدرائيات المعاصرة،

★ مترجم سوري مقيم في يوغوسلافيا سابقا.

الضخمة، غير المنجزة تماما، التي شاهدتها في أصيل هذا اليوم في «كروا دي وان». إن لجميع مدن الدنيا أريافا ما تزال مجاريها بدائية، وطرقها المزفتة نادرة. وشوارعها تحمل أسماء شعراء وأطباء محليين لم يسمع بهم أحد خارج هذه الضواحي. ففي هذه الأحياء التي ماتزال في طور النشوء ولم تكتمل ولم تتخذ شكلها النهائي بعد، تسرح الأفكار حرة، طليقة، وهذا ما يلائم غريبا ينشد الراحة والتأمل.

بالقرب من المقهى وعلى فسحة واسعة، جانب المواد المتبقية من أعمال البناء الأخيرة، كانت تنصب خيمة سيرك، وتسمع ضربات المطارق وأصوات العمال، وبين الفينة والفينة عواء ضبع أو زئير السباع في أقفاصها.

إن هذه المقاهي الصغيرة هي بسيطة الأثاث وبدون زخارف، متشابهة ولا تواكب العصر. ولقد إعتادت أجيال وأجيال من رواد هذه المقاهي، على منظر الطاولات والمقاعد، وعلى شكل القوارير الزجاجية واسعة الفوهات والكؤوس من الزجاج المضبب، وعلى هيئات أصحاب المقاهي المشمرين عن زنودهم، وعلى أزرهم النيلية. ففي إطار هذه الصورة، يمكنك استحضار الأشخاص والأزياء والعادات من مختلف الأزمان، دون أي إخلال بالصورة ودون مفارقات تاريخية قد تؤذي المشهد أوتجعله غير قابل للتصديق.

– وهو كذلك...

قال هذه العبارة رجل كان يجلس قبالتي،مؤيدا أفكاري، وكأنني أفصحت عنها بصوت عال. رجل مسن، صوته أبح خفيض، متدثر بعباءة خضراء داكنة غريبة الزي، وعلى رأسه قبعة سوداء يتدلى من تحتها شعر أبيض متفرق، وعيناه متعبتان لكنهما ما تزالان تشعان بالحياة كان يجلس قبالتي الدون فرانسيسكو دي غويا لوسينتس، الرسام الأول الأسبق للقصر الاسباني، الذي استقر في بوردو منذ ١٨١٩.

– اي نعم..

واصلنا الحديث الذي كان في الواقع حوارا أحاديا لغويا حول نفسه وحول الفن وحول قضايا عامة تخص مصير البشرية.

فإذا بدا لكم هذا الحوار، للوهلة الأولى، مفككا وغير مترابط، فكونوا على يقين بأنه ينطوي على تلاحم داخلي، تربط بين أسديته حياة غويا ولوحاته.

– إي نعم أيها السيد! إن البيئة البسيطة والفقيرة هي مسرح العجائب والأمور الكبيرة. فالمعابد والقصور الغارقة في عظمتها وورنقها، ليست في الحقيقة إلا احتراق ما كان يشتعل وإزهار ما كان ينبت، في ظل البساطة والفقر. ففي البساطة تكمن بذرة المستقبل، وفي الجمال والبريق يكمن الأفول والموت. لكن البشر بحاجة الى البريق والى البساطة على حد سواء. إنهما وجهان للحياة ، يتعذر إدراكهما معا. فعندما ينظر المرء الى أحدهما، لابد أن يفقد الآخر من مجال النظر. ومن وهب القدرة على رؤيتهما معا، يصعب عليه، إذ يرى أحد الوجهين، أن يتناسى الوجه الآخر.

أنا شخصيا، كنت في أعمق أعماقي، الى جانب البساطة، الى جانب الحياة الحرة والصعبة الخالية من البريق والشكليات. وبصرف النظر عما جاء على لسان الناس، وعما كان يجول في رأسي من خواطر، وعما كان يبدر عني من كلام، في وقت ما، في عنفوان الشباب، فهذا ما كان، وهكذا أنا، وهكذا هي «أراغون» التي أنبتتني.

كنت استمع الى حديثه، ونظري لا يحيد عن يده اليمنى المستلقية على الطاولة، ككائن منفصل يعيش بذاته، يد عجيبة مثل جذر سحري، مثل تميمة، يد رمادية مليئة بالعقد، قوية، جافة كأكمة في صحراء. إن هذه اليد تحيا حياة حجر غير مرئية، إنها ليست يدا للمصافحة أو للمداعبة، أو للأخذ أو العطاء. إنها يد لا يجري فيها دم وإنما مادة أخرى لا تعرف خواصها. ويتساءل المرء مذعورا إذ ينظر إليها: هل كانت هذه اليد يد إنسان؟

لم أستطع طيلة الفترة التي استغرقها حديثه، أن أغض الطرف عن يده المستلقية بسكون على الطاولة، كبرهان محسوس على صحة ما يبوح به الشيخ بصوته الأبح الصادر من أعماق صدره، الذي كان يصل على دفعات الى حنجرته، كلهب يأبى الخمود والإختباء.

وهكذا واصل حديثه عن الفن وعن الناس وعن نفسه، متنقلا بين موضوع وآخر، براحة ودون تكلف، بعد فترة صمت وجيزة، لم أقطعها إلا بنظرة تنم عن سؤال، إذ كنت أخشى أن تتبدد صورته ويغيب فجأة، كما تغيب الأطياف.

– لاحظ! إن الفنان هو «شخص مشبوه»، انسان مقنع في وقت الغسق مسافر يحمل جواز سفر مزورا. الانسان المقنع صورة رائعة، مكانته أرفع بكثير مما هو مكتوب في جواز سفره. ولكن ما أهمية ذلك؟ إن الناس لا يرتاحون لهذا الابهام ولهذا التحجب. ولهذا السبب يدعون الفنان شخصا مشبوها، منافقا مرائيا. ومتى ولد الشك، فإنه يستفحل ولا يعرف الحدود. وحتى ولو استطاع الفنان، بشكل أو بآخر، أن يكشف للناس عن شخصيته الحقيقية ولقبه الفعلي، فمن سيصدق أن كلمته هذه هي كلمته الأخيرة؟ وفيما إذا أبرز جواز سفره الحقيقي، فمن سيصدق أن ليس في جيبه جواز سفر ثان وثالث؟ وفيما إذا نزع قناعه، رغبة منه في أن يبتسم ابتسامة صادقة وأن يطل بنظرة حقيقية، سوف يوجد من يطالبه بأن يكون صادقا وأمينا بمنتهى الصدق والأمانة وبأن ينزع هذا القناع الأخير الذي يشبه شبها كبيرا وجها بشريا. إن مصير

الفنان، كما ترى، هو أن ينتقل من حالة نفاق الى أخرى، وأن يجمع ما بين التناقضات. فمن يتيسر له إخفاء ذلك بقدر أو بآخر، فإنه ينعم بهدوء وسعادة، مع أنه يعيش صراعا داخليا مستمرا من أجل الجمع بين حدين لا يمكن لهما أن يجتمعا البتة.

أثناء إقامتي في روما، قال لي صاحب (هو رسام صوفي الميول) في إحدى المناسبات إن بين الفنان والمجتمع بونا هو نفس البون الكائن بين العالمين الإلهي والأرضي ولكن على نحو مصغر وأن البون الأول هو رمز للثاني، ليس إلا.

لاحظ! هذه هي طريقة تعبيره، ومع أنه يمكن التعبير عن الحقيقة بطرق شتى، لكن الحقيقة واحدة وأثرية.

هكذا عبر «باولو» عن فكرتنا المشتركة مستخدما صورة خيالية.

وأسائل نفسي أحيانا : ماذا هو هذا اللقب ؟ (إنه لقب حقا. وإلا كيف تسنى له أن يملأ حياة إنسان بكاملها، وأن يجلب له كما هائلا من الرضا والعذاب؟) وما هي هذه النزعة النهمة التي لا تقاوم، والتي تدفعك لأن تسلب من ظلمات اللاوجود أو من ذلك السجن الكبير الذي يكونه ترابط كل ما في الحياة.. أن تسلب من ذلك العدم ومن تلك الأغلال، قطعة تلو القطعة من الحياة ومن حلم الانسان لكي تعطيها شكلا تثبته «الى الأبد» بتمرير طبشورة هشة على ورقة عابرة؟

ما قيمة بضعة آلاف من الأيدي والعيون والأدمغة، مقارنة بالملكوت الذي لا حدود له، الذي ننهش منه إربا صغيرة بجهد غريزي متواصل؟ ومع هذا، فإن هذا الجهد، الذي يبدو لمعظم الناس، مسعورا وغير مجد، يحتوي على قدر من الإصرار الغريزي الهائل الكائن لدى النمل عندما تنشىء كثيبها على قارعة الطريق. إن قدره محتوم سلفا: سوف يداس وينهار.

في هذا العمل المضني اللعين، والممتع الى حد لا يضاهى، ندرك إدراكا واضحا بأننا نسلب من مكان ما، نسرق من عالم مظلم، لنعطي ما سرقناه لعالم آخر لا نعرفه، لننقل من اللاشيء شيئا لا ندري ما هو. لهذا السبب يعتبر الفنان خارجا على القانون ومرتدا من الدرجة الأولى، حكم عليه ببذل جهد يفوق طاقة البشر، جهد ميؤوس منه، لكي يكمل صفا أعلى غير مرئي مخلا بالصف الأدنى المرئي الذي يفترض أن يعيش فيه بكل كيانه.

إننا نخلق أشكالا وكأننا طبيعة ثانية. نوقف الصبا، ونجمد نظرة، تكون قد تبدلت أو إنطفأت في «الطبيعة» بعد دقائق، إننا نلتقط ونعزل حركات سريعة كلمح البصر، لا يمكن لأحد أن يراها، وندعها، بكل ما تنطوي عليه من معان مستترة، لكي تراها أعين الأجيال القادمة وليس هذا وحسب. إننا نعزز كل حركة وكل نظرة تعزيزا لا يكاد يلحظ، بخط أو بلون إننا لا نبالغ ولا نزيف ولا نبدل جوهر الظاهرة عندما نعرضها، وإنما نرفقها ببرهان دامغ، دائم، لا يلحظ، على أن هذه الظاهرة قد حدثت للمرة الثانية من أجل حياة أطول وأهم، وعلى أن المعجزة قد حدثت في ذاتنا نحن. ففي هذا الفائض الذي ينطوي عليه كل عمل فني، كأثر للتعاون الخفي بين الطبيعة والفنان، يلوح المنشأ الشيطاني للفن. ثمة أسطورة تحكي بأن المسيخ الدجال عندما يجيء الى الأرض سيخلق كل ما خلقه الرب، ولكن بمزيد من المهارة والكمال. فنحله لا يلدغ، وأزهاره لا تذبل بنفس السرعة التي تذبل بها في طبيعتنا. وعلى هذا النحو سيغري الشرهين والطماعين وضعيفي الايمان. قد يكون الفنان هو البشير بالمسيخ الدجال. أو لعل الآلاف والآلاف منا تلعب دور المسيخ الدجال، كما يتلهى الأطفال بألعاب الحرب في وقت السلام.

إذا كان الإله قد خلق الأشكال ورسخها، فإن الفنان هو الذي يخلقها لحسابه ويثبتها من جديد. إنه مزيف، مزيف غير مكترث بالفطرة ولهذا السبب فهو خطر. وهكذا يخلق الفنان ظواهر جديدة، متشابهة، لكنها ليست نسخا عن بعضها البعض، وعوالم مخادعة تتملاها أعين البشر بمتعة وزهو، وما إن تقترب منها حتى تسقط من خلالها في هاوية العدم.

هذه هي نظرية «باولو» وهو إيطالي في عروقه يجري دم سلافي . إذن ينبغي أن تكون ميالا الى التخيل والصوفية كما كان هو لكي تستطيع التعبير بطريقته. وقد استحوذ على انتباهي، أن أحدا يستطيع أن يخلق عوالم ويلاشيها، فوق وتحت المستوى الذي يعيش فيه. فأنا ، كما أنا عليه، وأنا من عجينة مختلفة، لم أستطع أبدا سبر عالم مشاعره وطريقة تعبيره. لأنني كنت آنذاك أيضا، أشعر كما أشعر الآن، بأن كل ما هو موجود، هو الواقع الوحيد الذي لا واقع غيره، وأن غرائزنا وردود فعل حواسنا، تجعلنا نرى في الظواهر المتعددة التي يتجلى فيها هذا الواقع، عوالم منفصلة مختلفة من حيث ملامحها وجوهرها. لا شيء من ذلك كله. ثمة واقع واحد، له بدون شك قوانين ثابتة على الدوام، لا نعرفها الا جزئيا، خاضعة لمد وجزر أبديين.

لو أردت أن أرتكب خطأ، بأن أستبدل بشكل اعتباطي الأسباب بالنتائج، لاستطعت إيجاد براهين جديدة وذات أهمية لنظرية «باولو» حول تسمية الفنان - الخلاق بالمسيخ الدجال. إلا أنني لا استخلص من هذه الحقائق استنتاجات مشابهة لاستنتاجاته، وبالأحرى، أنا لا أكوّن أية استنتاجات بل أرى الحقائق. لقد قال «باولو» : الفنان هو لعين، لأنه كيت وكيت. إنني أقتصر على القول بأن الفنان هو كيت وكيت، وهنا أتفق معه كلية.

–...

– كانت هناك بنية صغيرة تعيش مع أمها في منزلي، تدعى

«روساريتو». (عندما ذكر اسمها، خفض نظرته الحادة، ومر حول أهدابه المطبقة ما يشبه الضباب) ذات يوم، وكانت في الخامسة من عمرها، سمعت حديثا دار بينها وبين صبي، لم تمض إلا أيام معدودة على دخوله المدرسة فكان يتباهى أمام البنية بمعارفه الجديدة:

– أتعرفين من خلق البشر؟

– البشر ؟ العم فرانسيسكو.

أجابت الطفلة وهي تشير الى لوحاتي، صور أشخاص في مرسمي.

أما الصبي فقد استمر في تباهيه وهو يتلعثم:

– الله ... الله هو خالق البشر.

لكن نظره لم يحد عن اللوحات التي كانت الطفلة تشير إليها الواحدة بعد الأخرى ، مركزة على الوجوه المرسومة عليها، مكررة عند كل وجه بإعتزاز:

– العم فرانسيسكو .. العم فرانسيسكو.

كانت أصوات البوق والطبل تعلو من السيرك المجاور للمقهى. فتوقف الشيخ عن الكلام برهة من الزمن، وأصغى السمع، ولم تبد عنه بادرة تأفف أو امتعاض. غابت الأصوات إلا صوت بوق ناعم. فتابع العجوز حديثه بصوت خفيض:

إن السيرك في نظري هو أليق أشكال المسرح. إنه يمثل الحد الأدنى للبؤس في هذا الشقاء الهائل. إن الظهور أمام الجمهور ينطوي على أشياء محرمة ومخجلة. ففي أيام الشباب كنت كثيرا ما أحلم بأنني أمثل دورا على خشبة المسرح، أمام جمهور غفير صارم، وكنت أتساءل مذعورا، كيف صعدت على خشبة المسرح دون دعوة ودون تحضير مسبق، كان علي أن أمثل دورا لم أقرأه من قبل ولا أعرف كلمة واحدة منه.

يستحيل عليّ وصف العذاب الذي كنت أعانيه أثناء الحلم. وقد تكرر الحلم نفسه مرات ومرات.

كنت أثناء حياتي على اتصال بالمسرح والممثلين. وكنت في كل مناسبة ازداد قناعة بأن المسرح هو أعقم الجهود التي نبذلها. ومن خلال تماسي بالمسرح والممثلين كان صدري يجيش بمشاعر اليأس والعبث وأتساءل : أليست تفاهة المسرح مجرد صورة لما ينتظره جميع البراعات آجلا أم عاجلا؟ عندما أرى قرص عسل مصنوعا من «الكرتون» ومرسوما بطريقة بدائية، يستخدم في أوبرا ما، لتقديمه الى حورية الغاب، فانني أفقد في اليوم التالي، شهيتي للطعام والرغبة في الرسم. وتلاحقني طيلة أربع وعشرين ساعة صورة ذلك الشيء الميت، وياليته ميت، إنه شيء لم يولد وليس له علاقة لا بالوهم ولا بالحقيقة. وإذا كان عليّ إيجاد رمز لفن المسرح، فإني أختار قرص العسل من «الكرتون». فهو عبارة عن أداة تعيسة حاولت مئات المرات أن تغدو في أعين المشاهدين عسلا، وأعيدت مئات المرات الى صندوق لوازم المسرح، موسخة، خائبة لا ضرورة لها.

وفي أفخر المسارح، كل شيء مغبر ومتسخ. إن مهنة التمثيل أصعب المهن وأتعسها، لذا فالممثلون بحاجة الى حياة اللهو والمجون والأكل والشراب، كالمحكوم عليهم بالاعدام دائما وأبدا.

كانت لي علاقة بممثلة . (هنا، همهم العجوز بشيء وكأنه يردد اسمها لنفسه وحسب، وإنطبقت أهدابه وتموج الضباب حول عينيه مرة ثانية).

كانت امرأة رائعة، جريئة رحبة الصدر في كل الأمور، ما خلا الأمور المتعلقة بالمسرح. كنت أرتاد المسرح من أجلها مع أنني كنت أعاني كل العذاب حين أراها على خشبة المسرح. ذات يوم كنت جالسا في الصف الأول. فرأيت كيف علق طرف ثوبها الطويل الأبيض بمسمار على الأرضية، أثناء تأديتها لدورها. شعرت بأنها تعثرت. لكنها واصلت إلقاءها وحاولت بحركة نزقة من قدمها تحرير طرف ثوبها. إن هذه الحركات اليائسة التي كانت تقوم بها مثل حيوان وقع في الفخ، وهي تلقي أبياتا حماسية والعرق البارد يبللها، والذعر يتطاير من عينيها شررا، خشية حدوث «زلة» وفضيحة بينت لي في لمح البصر، لا جدوى هذا الفن. ولقد أفسد عليّ ذلك، لفترة طويلة السعادة التي كانت تفيض بها علاقتي بهذه المرأة الرائعة التي لا أنساها.

– ...

– كانوا يقولون لي مرارا وتكرارا، يقولون ويكتبون بأنني ميّال الى حد مفرط ومؤذ، الى الموضوعات الكئيبة والى مشاهد العنف والغموض، كانوا يكررون ذلك شفاهة وكتابة، ببرودة أعصاب وبدون تفكير ، كما يقوم الناس بمعظم الأمور.

في فترة ما ، في مدريد، قبل اندلاع الحروب، كان الناس رجالا ونساء، أثناء الحديث، يسترقون النظر الى يدي كي يتأكدوا من أن هذه اليد هي تلك اليد التي ترسم، أثناء الليل، بعون إبليس. هكذا كانوا يعتقدون، وكانوا يقولون إن أثامي التي لا يعرف ما هي اسماؤها وماهيتها إنما هي من فعل الشيطان. في ذلك الزمان، ما كان لك أن تجد في اسبانيا كلها. انسانا أكثر مني تواضعا وتخوفا واستواء. إي نعم، إستواء.

ليس المهم أظن الناس بي كيت وكيت، أو قالوا عني كيت وكيت، إنما المهم هو أن ظنونهم وأقوالهم دليل على عدم فهمهم للفن. ولا يصعب عليّ شرح ذلك.

إن جميع الحركات التي يقوم بها البشر، تنبع من حاجتهم الى الهجوم أو الدفاع. وحاجتهم هذه، هي المحرض الأساسي والفعلي والوحيد، لكنه ينسى في معظم الحالات. والفن بطبيعته عاجز عن تصوير آلاف الحركات الجزئية. فإن عزلت كل حركة عن الأخرى، لما كان في هذه الحركات كآبة أو شؤم. ولكن على

كل فنان يريد أن يصور ما صورته أنا، عليه أن يقدم لنا حركة تجمع وتلخص جميع تلك الحركات التي لا تحصى. إن هذه الحركة المتراصة. لابد لها من أن تتضمن، بالضرورة، وبالحتم، منشأها الحقيقي: الهجوم والدفاع، والغضب والخوف. وبقدر ما يزداد عدد الحركات التي تنسج وترص في هذه الحركة، فإنها تزداد تعبيرا، وتزداد الصورة قوة على الاقناع. هذا هو منشأ المسحة الكئيبة على شخوصي وعلى مواقفهم وحركاتهم، وهي في الغالب مرعبة ومروعة. لأن ليس هناك في الواقع، حركات مغايرة.

ويمكن القول أن هناك رسامين اقتصر تصويرهم على مناظر من حياة الريف والرعاة، التي يفوح منها الرضا، وعلى وجوه سهلة خالية من الهموم وهذا واقع موجود. فلقد سبق لي أن صورت أحيانا عين هذه المناظر. لكن كل موقف من هذه المواقف المتحررة من الخوف والحذر الغريزيين، يتطلب ملايين الحركات القلقة، الدموية حتى يتسنى لنا دعم هذا الموقف والدفاع عن جماليته المصطنعة وحريته العابرة. إن الجمال محفوف دائما، اما بظلام مصائر البشر واما ببريق دماء البشر. وينبغي ألا ننسى بأن كل خطوة إنما تقود الى القبر. وهذه الحقيقة كافية لتبرير سلوكي ولا يمكن لأحد أن يدحضها.

ذات مرة، كنت أتسلى، فرسمت سطحا مائيا تؤلقه أنوار المساء، وعليه زورق، ووراء الزورق أثره المتموج على الماء. فإذا نظرت الى الرسم من بعيد، لا يتضح لك أي شيء، لا ترى التفاصيل، أعطيت هذا الرسم لصديق، بشوش، مرهف الحس، وتركت له مهمة إيجاد اسم له. وبدون تلكؤ، أطلق عليه: «الرحلة الأخيرة»، مع أن الرسم لا يوحي بذلك لامن قريب ولا من بعيد.

- ...

- إن مهمة رسم الأشخاص، مهمة شاقة للغاية، عذاب مرير بالنسبة للرسام، عندما يعزل الشخص عما يحيط به وعما يربطه بالآخرين وبالبيئة. إن «تحرير» هذا الشكل، هو على حد تعبير صديقي «باولو» نوع من أعمال المسيخ الدجال.. عملية غير خلاقة. إن الطريق الطويلة التي يقطعها الانسان - «الموديل»، إنما نجتازها نحن مرة أخرى، ولكن باتجاه معاكس، الى أن نخرج الشخص الذي «اصطادته» أعيننا الى العراء، ونبقيه وحيدا مع نفسه وكأنه ينتظر سقوط المقصلة عندها، نخلقه من جديد.

أما في الفنون الأخرى، فإن الانسان يعرض دائما، وهو على صلة بالآخرين. وكلما ازدادت النزعة الى إظهار أصالته وخصوصيته استدعى ذلك المزيد من تجديد علاقته بالغير لكي تتجلى خصوصيته وبالعكس فإن الشخص موضوع اللوحة، هو وحيد، مقيد، معزول الى الأبد، لأنه بلا أب وبلا أم وبلا أخت وبلا ولد، وليس له منزل، وفاقد الأمل، وفي كثير من الأحيان دون اسم. فحين ينظر إلينا بعينيه الحيتين، فهو يمثل حياة سابقة، أطفئت، لكي يتسنى لها الديمومة، إنه الكائن الأخير، لا ليس الأخير بل الكائن الحي الأوحد في العالم، في لحظته الأخيرة. إنه ينظر إليك دون حراك، نظرة حزينة، مذعورة، نظرة المريض الى الطبيب، وبهذه النظرة، وهي الوسيلة الوحيدة لديه للتعبير، يقول لك: «إنك سوف تمضي، لتحيا وتعمل وتنقل نظرتك من شخص لآخر، أما أنا فسوف أبقى هنا، محكوما عليّ ومقيدا، كشاهد لا يعرف عنه إلا اسمه ومهنته وعمره، وفي جل الأحيان لا يعرف كلها... سوف أبقى الى الأبد مجرد صورة، ياليت هي صورتي، بل هي صورة كما رأتها عيناك.»

إن الوحشة التي يعانيها الشخص على اللوحة، هي كبيرة الى حد، تدعو الرسام أحيانا، الى إضافة شيء ما، له علاقة بالشخص ذاته، كرمز يساعد في تفسير نفسيته. ولقد لجأت بنفسي، بضع مرات الى هذه الطريقة، لكنني سرعان ما أدركت عبثها. لأن الأشياء والأدوات والدمى، يتبدل مع الزمن، ليس شكلها وحسب بل ومغزاها أيضا ويتجاوزها الزمن، ولا تعود مفهومة وتغدو هي ذاتها مستوحشة، وتسهم في المزيد من عزل الشخص موضوع الصورة.

مررت بمرحلة كنت أحس فيها إحساسا شديدا بهذا التأطر وبعجز الشخص الذي ثُبّت على اللوحة، عجزا أبديا عن السماع أو الكلام، فأغواني ذلك وبدأت أضيف على الصورة، كلمة أو كلمتين، أو اسما، أو عبارات تسم ذلك الشخص. فتفسره فيما بعد، بقدر أو بآخر، وتصله بالناظر. وسرعان ما أدركت سماجة هذه الطريقة وعبثيتها. ومن ثم بدأت تطاردني في الأحلام، تلك الكلمات التي وضعتها باستخفاف. وكنت عاجزا عن محوها، لأن اللوحة لم تعد بحوزتي. كنت أنظر أمامي، فأرى ما ستثيره تلك الكلمات من ضحك لدى الناظر، إن كانت تقوى على الاثارة لأنها ستفقد، عبر القرون معناها السابق وستصبح غريبة حتى عن النطق، بل وستجعل ذلك الشخص التعيس على الصورة أكثر بعدا وغرابة وعزلة.

وفي النهاية توصلت الى قناعة بأن لا دواء لذلك ولا عون. إننا إذ نصور شخصا، فإننا نقتله ببطء، بكل نظرة من نظراتنا، مثلما يقتل البيولوجيون الحيوانات عند تحنيطها. وعندما نميته تماما، يبعث حيا على لوحاتنا. لكن وحشة الانسان على اللوحة أمر من وحشة العظام تحت التراب.

هذه هي البراعة في رسم الأشخاص. ولهذا السبب لا يتوفق الرسام المبتدىء والرديء في رسم الأشخاص، لأنه لا يستطيع فصل الشخص وعزله و «تحنيطه» هكذا يمكنك اكتشاف الرسم الرديء. فالشخص على اللوحة، متشابك ومقيد ببيئة، وكأن جزءا منه يسعى الى أن يواصل حياته فيها، لأن الرسام لم يوفق في تأدية المهمة الشاقة، وهي عزل الشخص وتحريره و«قتله» و«تأبيده».

- ....

- كـان الشك يخامرني دومـا، عندما كنت أسمع، أثنـاء حديث عابر، أن هناك ألف أسلوب في الرسم. من أين هذا الألف؟ ولماذا هو ألف بالتحـديد؟ فإذا كان ثمة أكثـر من أسلوب واحد، فثمة أكثـر من ألف. فليس لذلك حـدود. وما الفـائدة من وجود ألف أسلوب طالما يلجأ كل منـا الى أسلوب واحد لا يعرف غيره. وهذا يعني أن لكل رسام أسلوبه. أما الذين يقولون بوجود ألف أسلوب، فإنهم لا يرسمون. إذن أنا في حل من أمري.

كنت في أيام الشبـاب في جلسات المساء، أحـاول شرح هذا الموضوع للذين يـ-ـغون بالكلام، الـذين لا عمل لهم ولا شاغل. لكنني حتى هذا اليوم، لا أحسـن التعبير كما ينبغي، عندما كنت شابا كنت افتقد تمامـا القدرة على التعبير الواضح والمقنع أثناء الحديث. ومع ذلك مـا كـان يمكن لأحـد إقنـاع هـذا النـوع من البشر. ومـازالت أذكـر، بأننـي كنت أقـول لهم حينهـا، بأن لي أسلوبا واحـدا في الرسم، وهو أسلوب المرحـومة خالتي/عمتي «أنونسيـا تا من فوينتا دي تـودوس». ففي طفولتي، كنت أراقب خالتي/عمتـي كيف تعلّم ابنتها (وكانت أكبر منـي سنا بقليل) الحيـاكة على النـول. كـانت الطفلة الصغيرة تجلس على النـول وخالتي/عمتي بجانبها. وكان المكوك يطير يمنة ويسرة وخشبة النول تطرق. لكن صوت خالتي/ عمتي كان يطغى على كل تلك القرقعة، إذ كانت تردد عند كل طرقة:

- رصّي، رصّي. كلما تـرصّين أكثـر فهـو أفضل! رصي ولا ترحمي.

كانت الصغيرة تطيع صاغـرة، وتضرب خشبة النول بكل قوتها، لكن الخالة/ العمـة لم يكن يعجبها العجب، وكانت تعتبر أن رص الصغيرة غير كاف، وتصرخ بأعلى صوتها:

- رصّي أكثر! كثفي! أنت لا تنسجين منخلا!

طيلة حيـاتي، كنت أرسم تحت شعار هـذه المرأة البسيطة والصارمة. (فكـل عمل قيّم صاحبه صارم). فمهما هـزأ نفاجو وإصلاحيـو مدريـد، بوصفة «الخالـة / العمة من فـوينتا دي تـودوس»، إلا أنني أعـرف بأن كل مرة كنت أطلـق فيها لخيـالي العنان، ولا أرص ولا أكثف، كـانت صوري رديئـة، هذا لا يعني أن رسومي الأخـرى كانت ناجحـة لكنني بذلت كل مـا بوسعي لكي تكون ناجحة.

كـانوا يقـولون إنني أتجنب الصعـاب من الأمور، وأؤثـر بسهولـة في النظارة، حيث أبرز حيـزا معينا بصـورة أقرب الى الـرسم الكاريكـاتـوري. الشطر الأول ليس بصحيح، والثـاني صحيح جـزئيا. انني لم أكـن أتجنب الأمور الصعبـة، إنما كنت أوجد لها حلولا، بكـل أمانة. وعندما أوجـد لها تلك الحلول، كنت أنسجها وأرصها في ذلك الحيـز «المبرز». عليك أن تلاحظ أن كل صـــورة تشتمل دائما على حيز واحـد فقط يستحضر رؤيـا الـواقع، واقع الناظـر. إن هذا الحيـز فحسب، هو الحيـز الهام والحاسم، شأن التـوقيع على سند. وقـد يقتصر هذا الحيـز على العينين أو على يـد أو على زر معـدني بسيط مضـــاء بطـريقـة خاصة.

- ...

- إنني أشفق على نفسي إذ أتذكـر كيف خضت الحياة بكم ضئيل من المعـرفـة، وبكم كبير من الأحكام المسبقـة والمطـالب الخطيرة. لقد كان مجرد التفكير بالأمـور الأساسية للحياة، إثما لا يغتفر. هكذا كـان المجتمع. وقد لا ءمني ذلك كوني دون خبرة ولي رغبـات جمة. ولكن فيما بعـد عنـدمـا أصغيت الى صرير مفـاصل المجتمع، ورأيت شتى العجـائب والمحن. بـدأت أفكـر واستنتج حتى الحيـوان، أي حيـوان لـو كان مكـاني لفعل مـا فعلت.

لقد رأيت في لحظات مريرة جهل العظماء «أصحاب المآثر» ورأيت أيضـا عجـز وضعف وإرتبـاك «أصحـاب وأولي العلم» ورأيت المبـاديء والنظم التي كانـت تبدو أصلب من الجلمـود، كيف تتبدد كالضباب أمام أعين الناس اللامبالين أو الحقودين، وكيف أن هذا الضباب الـذي كان ضبابا حقيقيا منذ بـرهة، بدأ أمام نفـس تلك العيون يتصلب ويتكـون مرة أخـرى كمباديء مصـونـة، أمتن من الجلمـــود. ومن ثم رأيت الموت والأمـراض والحروب والثـورات، وكنت أتسـاءل عن مغزى هـذه التبـدلات وعن الخطة التي تجري تبعـا لها، وعن الهدف الذي تصبـو إليه وبالرغم مما شاهـدت وسمعت وتفكرت، فإني لم أجد مغزى أو خطـة أو هدفـا لكل ذلك. لكنني توصلت الى استنتـاج سلبي: إن فكـرتنـا في مسعاهـا لا تعني شيئـا كبيرا ولا تستطيع فعل شيء كما تـوصلت الى استنتـــاج إيجابي : ضرورة استراق السمع الى الأسـاطير ، أي متـابعـة آثار الجهـود الجماعيـة البشريـة عبر القرون واكتشـاف مغزى حياتنا بقدر المستطاع.

فـالأسـاطير تتكون عبر جميع الأزمنـة، ببطء كـرواسب، حول بضعة طموحات تصبـو البشرية إليها. ولئن كنت في حالة من الارتبـاك، فترة طويلـة من جـراء ما جـرى حولي مبـاشرة، فإنني تـوصلت في النصـف الثـاني من حيـاتي الى الاستنتـاج التالي: من العبث ومن الخطأ البحث عن المغـزى في الأحداث غير الهامة التي تجرى حـولنا والتي تبدو هـامة في ظاهـرها، وإنما ينبغي البحث عنه في تلك الـرواسب، التي تكونها القـرون حول بضع أساطير رئيسية. إن هذه الرواسب، تجدد شكل تلك الذرة من الحقيقة، التي تتفق حول أصالتها (مع أن الأصالة تتضاءل بـاستمـرار عند كل عمليـة تجديد) وتمرّره عبر القـرون. ففي الخرافـات يكمن تـاريخ البشريـة الحقيقي، ومن خـلالها يمكن التكهن بفحـوى هذا التـاريخ، إن لم يكن بـالمستطـاع اكتشافـه تمامـا، هناك بضع أسـاطير أساسيـة تبين، أو على الأقل تضيء

الطريق الـذي إجتزنـاه، إذا لم يكن بإمكانها تبيـان الهدف الذي نعـدو وراءه : أسطـورة الخطيئـة الأولى، أسطـورة الطـوفـان، أسطـورة مجيء ابن البشر وصلبـه ليخلـص العـالم، أسطـورة بروميثه واختطاف الروح من الصاعقة..

نطق العجوز الأطرش كلماته الأخيرة، بصوت عال جدا، ثم صمت ونظر في البعـد، كما ينظر البحـارة في عرض البحـر. وبدا وكأنه من خـلال هذا الصمت، يسترق السمع لصوت الأساطير التي لا تحصى، والتي لا يتذكر أسماءهـا ولا يستطيع تعدادها. صمت طويلا، ثم أرخى نظره أمامه على الطاولة. بـدا وكأنه عاد من مكان بعيد. وفي هذه اللحظة، لاح حول أهدابه ضباب خفيف، كل ما تبقى من ابتسامته المعهودة في أيام مضت، وواصل كلامه بأدنى طبقة صوتية يمكن للطرشان التكلم بها.

– أيـام شبـابي، كان الحديث حول هـذه الأمـور يجري همسا، بين أنـاس يأتمن أحدهما الآخر. أما اليـوم ونحن في عام ١٨٢٨، فيستطيع الكـلام من يشـاء وبما يشاء. وهـذا لا يعني، بالطبع أن ليس لـدى الناس اليـوم موضوعـات يتحدثـون عنها همسا وعلى انفراد.

– ...

– كن على ثقـة بأنني رأيت كـل شيء، وأنني لست عـديم الشعور أو غبيـا، إذا كنت لا استغرب ولا أثـار بما أشاهـد. فهذا من حقي. ولقد تملكت هـذا الحق لأنني رأيت «كل شيء». عليك أن ترى الكثير لكي تـدرك كل شيء شاهدت الطبيعـة وأمعنت النظر في المجتمع . إي نعم في المجتمـع! إنني أعـرف جميـع قـوانينـه الخاصة بالتبلـور. إنها تربكنا ببساطتها، ولسـوف تربكنا حتى الـلانهاية. إنني أسمع خطـوات المجتمع، وهي مجرد تـراوح في المكان، رغم صخبها وضجيجها. إنـنـي أعرف الجماهير الكادحة الصبـورة المسـالمة، أعـرف المتمـردين الـذين يسيرون بعكس التيار، وأعرف المجرمين، والمتسولين ، والعاهرات. وأعرف ملوك وأمراء إسبانيـا وبلدان أخرى. أعرف جنـرالات ووزراء إسبانيا وفـرنسـا، والأكثر من ذلك فـإني أعرف رقبـاء ورائحـة نطقهم والمراهم التي يدهنـون بها شواربهم. إنني أعرف كافـة كل هذه الأمور، وليس يصعب معـرفتها وفهمها (لقـد رسمت عددا كبيرا من الأشخـاص من كـا فة الصنـوف. وعنـدما أرسم شخصـا، فإنني أرى لحظـة مـولـده ولحظة مـوتـه. إن هـاتين اللحظتين قـريبتـان إحداهما من الأخـرى، بحيث لا تسمحـان، فعـلا بأن تدخل بينهما، نفسـا أو حركـة) غير أن هناك عـا لما يتوجب عليك التـوقف عنده، لا يمكنك فهمـه، بل ستبجلـه بصمت، هو عـالم الفكـر. لأن عـالم الفكـر، هـو الـواقـع الـوحيـد في خضم هـذه البهلوانيـة للرؤى والأشباح، التي تـدعى بالعـالم الفعلي. فلو لم يتوافـر الفكر، فكـري أنا، عنـدما يكـوّن ويدعم شكـلا أرسمه، لانتهى كل شيء الى العدم الـذي جاء منـه، ولكان أكثر بـؤسا من الألـوان التي جفّت وتسـاقطت، ومن القماشـة التي لا تعـرض شيئا.

– ...

– كنت قـد عبرت الثلاثين، وقبل أن أمرض وأفقـد سمعي، بوقت طويل، رأيت حلما عجيبا: غـرفة، دافئة، مريحة، رائعة تنم عن ذوق النبـلاء من حيث مفـروشاتها والمزهـريـات والتحف الأخـرى من الخزف الصيني. كـان ورق جدرانها ضـاربـا الى الصفرة، مزخرفا. وعندمـا أمعنت النظر في الزخرفة، وجدت أنها تتألف من حـروف كلمـة واحـدة "MORS" ، مكتـوبـة هكـذا: MORS ، كلمة تعني الموت، مكررة بعـدد لا يحصى، ومخططة بأحرف صغيرة بمنتهى الدقـة. لكن ورق الجدران هذا،لم يعكر جو الغرفـة ولم يضف عليه أية كآبـة، بل بالعكس، وكنت أتمنى أن يبقـوني فيها أطـول مدة، كنت أتحسس بيـدي المنسوجـات والتحف من الخزف الصيني وتمتلىء نفسي سلامـا ورضا وهو أمر لا يتوافر إلا في غرفة تلائم رغباتنا.

كـان قـد مضى على ذلك الحلم ثماني سنين أو ربما تسع، مـرضت، وطالت أسفـاري، ورسمت كثيرا، ونسيت تمامـا ذلك الحلم العجيب. كنت أعيش وحيـدا في دار منعـزلة بـالقـرب من مـدريد، وكنت مهجـورا، أعـاني كبير العناء. لم أكن أعـاني من الشر الـذي يملأ العـالم، وإنما من تفكيري بهذا الشر. كـان كل تماس مع النـاس، يلقي بي في جـو من الخـوف رهيب، لا يمكن تفسيره. كنت كل يـوم أرى أشكالا جـديـدة للشر والتعاسـة لا يمكن حدسها. كـان كل منها يشد على بطني ويضغط على قلبي، طيلة أربع وعشريـن ساعة، ويسمم نهاري وليلي، ثـم تتلاشى، كأنها لم تكن، لتحل مكانها أشكـال جديـدة. كـان يـولّد هـذه المخـاوف كل تماس، أو كل محـاولة تماس مع النـاس. وعندمـا كنت أتوحد، كانت تبزغ من مكان ما داخل نفسي.

ولكي أتغلب على المخاوف، مع إدراكي بأنها وهميـة. وكان إدراكي هـذا أكثر ما يعـذبني، بـدأت أرسم على جدران الغـرفة الكبرى رسومـا «ضد الخوف» . غطيت جميـع الجدران بصور ورسوم ولم تبق مسـاحة فـارغة حتى لموضع إبهام، بـاستثناء مسـاحـة صغيرة جدا فـوق نافـذة، على شكل مثلث غير منتظم، وكـانت بهذا الشكل: ◺ (لأن الغـرفـة قـد أعيد بنـاؤهـا وأحدثت النـافذة في وقت لاحق). كنت قـد نسيت منذ أمـد بعيد حلمي الـذي أبعـدتني عنه سنين وليـال بأحـلامهـا التي تهيم عنـدمـا «ينـام العقل». ومـع هـذا، لم أرسم في هـذه المسـاحـة الصغيرة المتبقيـة، لا وجهـا ولا زخـرفـة، وإنما خططت كلمـة "MORS" وكأنني قمت بذلك بنـاء على اتفاق مسبق، أو بأمر من جهة ما، خططت هذه الكلمة كما فرض الحين، وكما رأيت ذلك في الحلم: "MORS". وكانت هـذه الكلمة بمثابة تميمـة أبعدت عني

المخـاوف، الى أن تعـافيت ورجعت الى صوابي، حيث لا حـاجـة للتمائم.

– ...

– كنت أتساءل دوما، عندما أخالط الناس، عن سبب عجز الفكر وعدم قـدرته على الدفاع، ولماذا هـو مفكك في ذاته، ومنبوذ من المجتمع في جميع الأزمنـة، وغـريب عن غـالبيـة النـاس، فتوصلت الى هذا الاستنتـاج: إن عالمنا هو عـالم القوانين المادية ومملكـة الحيوان، لا مغـزى له ولا هـدف، الموت هو نهايـة كل شيء. فكل مـا يمت الى الفكر والتفكـر بصلة، وجد هنـا بمحض الصدفـة، كما تلقى الأمواج بمـن نجا من ركـاب سفينة غـارقة، ركـاب متحضريـن، بمـلابسهـم وأدواتهم وأسلحتهم، الى شواطيء جزيـرة نائية، مناخها مختلف تمامـا، تقطنها وحوش ضـارية ومتـوحشـة. لـذا فإن أفكارنـا جميعهـا تحمل سمات عجيبـة مأسـاويـة، سمات الأشياء التي أنقـذت من السفينـة الغـارقـة. انها تحمل أيضـا سمات العالم الآخـر المنسي الـذي انطلقنا منـه، في وقت مضى، وسمات الكارثـة التي أودت بنا الى هنـا وكـذلك الصبوات الامجديـة المستمـرة للتكيف مـع العـالم الجديـد.فهي في صراع دائم مع هـذا العـالم الجديـد الـذي هـو خصم لها في جوهره، وجدت نفسها فيه، وتحـاول في ذات الوقت التلاؤم والتكيف معه. لهذا السبب فإن كل فكـرة عظيمة ونبيلة، هي غريبة ومعذبـة ولهذا السبب أيضا يخيم الحزن على الفنون والتشاؤم على العلوم.

كان الظلام قـد خيم كاملا، ولم ألاحظ ذلك. لكن محدثي، كسائر الكهلـة كان حسـاسـا إزاء تبـدل أوقات النهـار والزمن. وكانت جميع الأصـوات حولنـا قد غابـت في نفس اللحظة. ومع هذا الصمت الـذي خيم، غاب صوت «غويا»، نهض عـن كرسيه وغادر بكل هدوء. حتى أن زحزحـة كرسيه لم يصدر عنها أدنى صوت. غادر ببسـاطة، كما يغـادر المدمنون على ارتياد المقاهي، قائلا: الى اللقاء، كـانت قبعته طيلة الوقت على رأسـه وكانت يده اليسرى تقبض على عصاه.

وبعد قليل غادرت أنا أيضـا.

أمضيت النهـار التالي، منفعـلا، بـانتظار المسـاء، لمتابعـة الحديث مع السيد العجوز. وعندمـا غاب آخر شعاع شمس عن أول الصواري، هرعت الى تلك الضاحية النائية.

كـان السيرك قـد بـدأ يستقبل زواره من عمال ومتفـرغين وجنـود من زنوج المستعمـرات وكان يسمـع هسيس المصـابيح الغازيـة التي أضيئت عند المدخل، مع أن النهار كان مـا يزال في الشفق. وكـانت الفراشات تحوم حـول المصابيح، ومـن تحتها الأطفال يمرحـون.

وكان المقهى خـاليا من رواده تقـريبا، فجلست الى طـاولة الأمس، وطلبت مشروبا من مشروبـات المناطق الحارة التي تبرد الى حـد يثير العطش،والتي لا تترك في النفس ذلك الـرضا الـذي يعد بها لـونها وبايجاز مشروب، اسمـه هو أجمل خصـائصه. جلست بعض الوقت هـاديء الأعصاب،ولكن مع مـرور الوقت بـدأ يقيني بقـدوم شيخ الأمس يتـزعـزع، وبـدأت خيبـة الأمل تعذبني رغم أني لا أملك حق العتاب. تذكرت كل ماقاله العجوز مسـاء البارحـة ورددت في نفسي كل ما أنـوي طـرحه عليـه من أسئلة آنئذ، فكرت لأول مرة، بأن أسجل ما رواه عليّ.

هبط الظلام، وأضيء أول مصباح بجـانب المرآة،فوق درج النقود. ولكي أتغلب على لحظـات الانتظار الضـانية،طلبت حبرا وورقا. وبدا الأمر وكأنني طلبت وجبة طعام غير مألوفة، وقرأت في وجـه النـادل وكأنه يـريـد أن يقـول: إننا لا نقـدم مثل هـذه الوجبـات. ثم دار نقاش بينه وبين صاحب المقهى، فأرسلـه هذا الى منـزلـه المتصل بـالمقهى من بـاب خلفي ، وأحضر مـا كنت أحتـاج إليـه. كـانت الأوراق مـن الحجم الكبير، مشتراة «بالرخصـة» من محل أعلن افلاسه، والمحبرة ضخمـة لا يوجد لها الآن مثيل، وريشة سوداء صدئة، رفيعة كلسان أفعى.

غـادرت المقهى في ساعـة متأخرة بعـد قضاء سـاعتين في الكتابـة بانتظار مجيء محدثي العجـوز الذي جـالسني مساء أمس. وكـان صاحـب المقهى قد تعشى وبـدأ يلعب الشـدة مع بعض من زبائنه على طاولة فرشها بقماشة خضراء.

كان الشـارع مقفرا. أمـا حوالي السيرك، فقد تجمع جمهور صـاخب، تحت كل المصـابيح الغازية التي صبغ نورهـا الوجوه بلون شـاحب، والعيون ببريق زائف، فبدت نـاعسة. ولاح لي، في نهاية هـذا الجمع، عجـوز مقوّس الظهـر يرتـدي عباءة غـريبة الشكل، يتكيء على عصـا، وعلى رأسه قبعة كبيرة. وفجـأة غاب عن نظـري. فعـدوت في ذلك الاتجاه أشق طـريقي بين جمهـور المتفرجين المسمرة عيـونهم فيما يجري في حلبة السيرك. تسللت بين الناس وكنا نتدافع،وجلت المكان كله ، فلم أعثر على العجوز. غير أن رجلا قصير القـامة، يـرتدي لبـاس الريـاضة، كنـت قد توقفت بجانبه وأنا ألهث، انهال علي مؤنبا:

– ماذا تفعل يا رجل؟ أنشّال أنت؟

لم يكن أمـامي إلا أن أتخلى عن فكـرة البحث عن انسـان يتعذر العثور عليه.

عـدت الى المدينة منهكـا، وفي صبـاح اليـوم التالي غـادرت بوردو الى الأبد.

* * *

الشعر العُماني في العصر النبهاني

سعيدة بنت خاطر *

★ كاتبة وشاعرة عمانية..

يشكل العصر النبهاني علامة مفارقة كبيرة في أذهان العمانيين من حيث كونه أزهى عصور الأدب والشعر في تاريخ الأدب العُماني وفي نفس الوقت عُدّ من عصور الظلام والفساد والانحطاط ووصف حكامه بالجبابرة،وإذا كان الأدب في عُمان لم يحظ عبر عصوره المختلفة باهتمام مؤرخي الأدب في الوطن العربي، بل كان نصيبه الإهمال والتجاهل الكبير، ولأسباب متعددة، فلقد قام المؤرخون العمانيون بسد هذه الثغرة، واهتموا بتسجيل تراثهم الثقافي،وحفظوه من الضياع، ولكن هؤلاء المؤرخين أسقطوا من حسابهم واهتمامهم عصرا أدبيا زاهيا امتد في عمان ما يقارب الخمسة قرون (من القرن الخامس الهجري الى أوائل الحادي عشر الهجري) هو العصر النبهاني.

بل إن الأمر تجاوز عدم الاهتمام والتجاهل الى طمس المعالم وتشويه الحقائق الواضحة فيه، ونظرا لهذا التجاهل وتلك المفارقة بالاضافة الى جدة الموضوع وعدم تناوله من قبل في دراسة علمية منهجية، اخترت هذا الموضوع لهذه الدراسة العلمية.

والكلام للباحثة التي نستل هذا الجزء من كتابها حول شعر النباهنة الذي قدمته كأطروحة لنيل درجة الماجستير.

الصورة الشعرية

لعله لا يوجد مصطلح نقدي اختلف حوله النقاد وتعددت فيه المفاهيم كمصطلح الصورة الشعرية. وكان هذا الاختلاف سببا في حيرة بعض الدارسين ومتاهتهم بين المصطلحات والمسميات المتعددة للنوع الواحد من تصنيفات الصورة الكثيرة.

ومن التعريفات الواضحة للصورة رأى د. القط الذي يرى أن الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن نظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني [١].

ويرى الناقد (ازرا باوند Ezra Pound «أن الصورة الفنية» ذلك الشيء الذي يقدم تشابكا عقليا وشعوريا في لحظة من الزمن » [٢].

ونظرا لأهمية الصورة فقد اعتبرت هي وحي التجربة الشعرية فلقد قام الشعر منذ القدم على الصورة كوسيلة وأداة من الأدوات الفنية بيد الشاعر تساعده على الابتكار والابداع في عملية الخلق الفني ولم يختلف النقاد قديما وحديثا على هذه الأهمية.. «وإنه خير للمرء أن يقدم صورة واحدة في حياته من أن ينتج أعمالا وافرة غزيرة» [٣].

ولسنا في معرض لسوق آراء النقاد المختلفة والمتعددة حول مفهوم الصورة وأهميتها، فهي من الكثرة، بحيث يصعب حصرها حصرا دقيقا، ولذا فسأتناول بالدراسة منابع الصورة ومصادر استمدادها، وطريقة بناء الصورة - روافدها - ووسائل تشكيلها في العصر وذكر بعض الظواهر الفنية التي ارتبطت بها آنذاك.

منابع الصورة ومصادرها :

أجمعت الدراسات النقدية تقريبا بأن الخيال هو المصدر الأساسي لتشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، كما أن هذا الخيال يستلهم مادته من الواقع المادي المحيط بالشاعر والملموس بالحواس، ويرى جون مدلتون مري «أن مصطلح الصورة "Image" يمكن

أن يتصل من قريب بالكلمة التي اشتقت منها وهي "Imagination" أي ملكة التصور والتخيل بصفة عامة؛ ويقول: إنه يمكن أن نخلص الكلمة من اقتصارها على الدلالة البصرية المحدودة ونوسع آفاق هذه الدلالة فهي يمكن أن تكون «أقوى وأعظم آلة في يد ملكة التصور» (٤).

ويرى د. شفيع السيد أن أبسط دلالة لكلمة «الصورة» وأقربها الى الأذهان هي دلالتها على التجسيم أو على الأشياء القابلة للرؤية البصرية .. فقد استخدمها القرآن الكريم بهذا المعنى في قوله تعالى ﴿الذي خلقك فسواك فعدلك؛ في أي صورة ما شاء ركبك﴾ * .

وقوله : ﴿الله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناء وصوركم فأحسن صوركم﴾ * (٥).

ومن هنا نرى أن مصدر الصورة الأول هو الحواس التي تقوم بتحويل تلك الصور الى الخيال المبتكر الذي يلتقط إشارات الحواس بعدسته الذهبية الخلاقة فيعيد تشكيل تلك المادة الخام في صورة فنية جمالية..

«فالشاعر وإن كان يبدأ من الواقع المادي المحسوس ليستمد منه معظم عناصر صوره الشعرية ومكوناتها؛ فانه لا ينقل هذا الواقع نقلا حرفيا، وإنما يبدأ منه ليتخطاه ويتجاوزه، ويحوله الى واقع شعري لا تمثل العناصر المادية فيه سوى المادة الغفل التي يشكلها الشاعر تشكيلا جديدا وفق مقتضيات رؤيته الشعرية الخاصة» (٦).

ولهذا تستأثر الحواس بالنصيب الأوفى من الصور الفنية، وإن كان هذا لا ينفي وجود الصور الذهنية ودور ملكة التصور والتخيل العظيم في توليدها كما ذكر «مري»، وكما قال الإيطالي بنديتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) «إن أساس الفن هو القدرة على تكوين الصور الذهنية أما إبراز الصور الحسية، فعملية صناعة ومهارة» (٧).

«وفي رأي بعض النقاد أن كل صورة، حتى أكثر الصور تمخضا للعاطفة أو العقل لا تخلو من أثر للحس فيها» (٨).

ومن الواضح ان الحواس هي النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام، ولعلنا نجهد النفس عناء إذا ما بحثنا في الشعر عامة والشعر العربي القديم خاصة عن الصورة الذهنية الخالصة من شوائب الحس «فالذهن محتاج في كثير من اعتمالاته الى الحواس لترجمة تلك الاعتمالات، فتكون الحواس أهم وسائل الذهن في الاستقبال والبث» (٩).

ولأن الصورة في الشعر العربي القديم – وكذلك الذوق النقدي البلاغي – كانا يتسمان بالنزعة الحسية، كما يقول د. عزالدين اسماعيل، وكما يرى أغلب الباحثين والنقاد.. فإننا سنحاول دراسة منابع الصورة لدى شعراء العصر النبهاني، ومدى علاقتها بالحواس، وتصنيفها طبقا لهذا. وقبل أن ندخل في التفاصيل، سنعد جدولا يوضح أنواع الصور الحسية ونسبة ترتيب شيوعها في العصر، ونسبتها لدى كل شاعر منهم، وقد أخذنا عينة عشوائية تتمثل في عدد خمس قصائد من نتاج كل شاعر من شعراء العصر.

وكانت القصائد المختارة متنوعة الأغراض، ما بين الغزل والمديح والرثاء، – وهي الأغراض المتواجدة في تجربة كل منهم – واستبدل المديح بالفخر عند النبهاني، كما استبدل مديح الملوك والأمراء بالمديح النبوي، والغزل الحسي بالغزل الإلهي عند اللواح وكان توزيع القصائد ما بين ٢ مديح، ٢ غزل، إرثاء.

كما راعينا أن تكون القصائد متقاربة الطول على وجه التقريب، وعلى نفس القصائد الخمس أجرينا إحصائية تقريبية رقم (٢) لمدى ذيوع الصورة التشبيهية وصورة الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية في شعر شعراء العصر النبهاني.

جدول رقم (١)
نسبة شيوع الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية

الشاعر	التشبيه	الاستعارة التصريحية	الاستعارة المكنية	ملاحظات
الستالي	٥٤	١٧	١٤	هذه العينة أخذت على نفس القصائد الخمس السابقة لكل شاعر.
النبهاني	٤٨	٢٦	٣٩	
الكيذاوي	٣٧	٩	٣٢	يكثر من استخدام الاستعارة التصريحية اكثر من غيره من شعراء العصر، وان صادف قلة استعماله لها في هذه القصائد الخمس.
اللواح	٤٩	١٤	٤٧	
المجموع	١٩٠	٦٦	١٣٤	٣٩٠
النسبة المئوية	٤٨,٧١٠٪	١٦ر٩٪	٣٤,٣٥٪	

١ – الصورة الحسية :

أ – الصورة البصرية : وهي أغلب الصور الشعرية، عند شعراء العصر، وخاصة عند الستالي الذي استأثرت حاسة البصر لديه بأغلب الصور الفنية.. حتى ليندر أن نجد له صورا تشكلها الحواس الأخرى؛ وسنجد أن مفردات البصر كثيرة كثرة تبعث على الدهشة، ومن هنا جاء احتفاء الستالي بالألوان، فالورود حمراء، بيضاء، صفراء، زرقاء، والنباتات خضراء نضرة، وشعر الحبيبة وعيونها سوداء حالكة ووجهها أبيض وجسدها مصفر كالزعفران.. وكأن الستالي يرسم لوحة فنية لطبيعة غنية باللون..

من أبيض يقق وأصفر فاقع

ومورد بهج وأحمر قاني (١٠)

وقوله واصفا شجاعة ممدوحه وعدته التي أعدها للحرب وقد كنى عن تسميتها بالألوان:

معد ليوم الروع أبيض صارما

وأسمر خطيا وأشقر سلهبا (١١)

ويبدو أن الكناية بالألوان ظاهرة تستهويه فها هو يصف تمنع الحبيبة:

ويمنعني منه بأسود فاحم

وأحمر وردي وأبيض أشنبا (١٢)

وحينما تنفر منه الغواني بسبب الشيخوخة وبياض الشعر ووهن القوى يرصد لهن الشاعر العديد من الصور المثقلة بمفردات البصر، وسنرى مفردات الرؤية تكثر عند وصف الناقة والممدوح. فمن صور المشيب قوله واصفا شعر رأسه بعد المشيب وقد أبيض وخضبه ملونا ومغيرا لون البياض، لكن طبيعة الشعر الأبيض القاسية لم يستطع الخضاب أن يغيرها فظلت شعيرات رأسه يابسة كالنصل، ونلاحظ أن هذه الصورة تحمل وراءها بعدا نفسيا ولو من جهة خفية، فقد شبه كرهه لهذا المشيب، كأن شعره نصال السيوف سلت على رأسه.

وأبيض مخضوب كأن نصوله

نصال على رأسي من البيض سلت (١٣)

يقول واصفا الممدوح وكرمه مشبها هيئته وهو يهتز نشوان مسرورا حينما يجود على العفاة كما يهتز الغصن بالحمامة الورقاء:

وقد يهتز جودا وارتياحا

كما يهتز بالورق القضيب (١٤)

وهذه الصورة بصرية حسية الأطراف، إلا أنها من الصور التي ليس لها نصيب من التأثير في النفس،ولا ريب أن

جدول رقم (٢)
الستالي

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٥٩	٪٦٩,٤
سمعية	١٣	٪١٥,٢٩
تذوقية	٧	٪٨,٢٩
شمية	٥	٪٥,٨٨
لمسية	١	٪١,١٧
المجموع	٨٥	

جدول رقم (٣)
النبهاني

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٥٠	٪٤٤,٥٤
سمعية	٥٤	٪٤٧,٣٨
تذوقية	٨	٪٧,٠٧
شمية	١	٪٠,٨٨
لمسية	–	–
المجموع	١١٣	

جدول رقم (٤)
الكيذاوي

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٤٧	٪٦٠,٢٥
سمعية	١٩	٪٢٤,٣٥
تذوقية	٦	٪٧,٦٩
شمية	٤	٪٥,١٢
لمسية	٢	٪٢,٢٦
المجموع	٧٨	

جدول رقم (٥)
اللــواح

الصورة الحسية	عددها	النسبة المئوية
بصرية	٤٦	٪٤١,٨١
سمعية	٤٤	٪٤٠
تذوقية	٧	٪٦,٣٦
شمية	٧	٪٦,٢٦
لمسية	٦	٪٥,٤٥
المجموع	١١٠	

الانطباع الذي تتركه لا يتجاوز انطباع عدم الارتياح من مواءمة عنصري التشبيه بعضها البعض.

ولنشعر بمدى انطفاء عاطفة المتلقي لهذه الصورة، نقارنها بالصورة التالية والتي يصف فيها الستالي كرم الممدوح أيضا واهتزاز ه طربا وسرورا حينما يعطي الآخرين:

تهزهم عند الندى أريحية
وجود كما يهتز في النشوة الشرب (١٥)

إن العلاقة ما بين الشاربين والاهتزاز والترنح نشوة، موجودة وهي علاقة واقعية غير متكلفة وتشبيه اهتزاز الممدوحين ونشوتهم عند العطاء بهؤلاء الشاربين أوقع - والصورة تصور دواخل هؤلاء ومشاعرهم وتصف ما يجول في نفوسهم .. وهي أفضل بكثير من تلك الصورة السابقة التي لم تحصد إلا التشابه الحسي المادي فقط وبشيء كبير من التكلف والتصنع لأن الصورة الثانية تقارن ما بين الاستواء النفسي لدى الطرفين، الطرف الأول منتش من السكر، والطرف الثاني منتش من الأريحية ، وليس الغرض تصوير الاهتزاز في الشكل والهيئة فقط. وهي أفضل كذلك من تشبيه هذا الاهتزاز بالسيف والرمح كقوله:

فذاك الذي في أي حال سألته
تهلل مثل السيف واهتز كالرمح (١٦)

والحق أن هذه الصور تذكرنا بمقولة العقاد الشهيرة حول التشبيه والعناصر المتقابلة «.. التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان فإن الناس جميعا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس، وبقوة الشعور وعمقه واتساع مداه ونفاذه الى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه...» (١٧).

وقد لا يذكر الستالي اللون، وإنما يكتفي بدلالة المفردة التي توحي باللون: نحو السراب - الشيب - الغيم - الإدلاج - الدم - الشروق - الغراب - العندم - الخضاب ، ويقول واصفا الحسن المزيف مشبها لها بالشيب الذي صبغ لكن سرعان ما ينتهي الخضاب وتنكشف حقيقة الشعر الأبيض، وكذلك الزينة الزائفة سرعان ما تنكشف وتظهر حقيقة الأمر.. ونلاحظ أن الصورة عادية تقليدية لكنها ليست كذلك حينما نربطها بالبعد النفسي لتجربة الستالي وكرهه للمشيب.. يقول ..

والحسن في الأمر المزور زائل
كالشيب ينصل بعد حسن خضابه (١٨)

كما نلاحظ مساهمة الحكمة الذهنية التقريرية في رسم هذه الصورة، ونلاحظ تأثير كلمة ينصل في تكثيف المعنى.

ولأن الشيب والمشيب هو الخيط الرئيسي في تجربته نلاحظ أن الستالي يدور حول هذا المعنى دور انا متكررا مستمرا:

ماذا ألم بلمتي فأشابها
وخضبتها فنضا البياض خضابها (١٩)

ويتتبع الستالي دلالة المفردة التي توحي باللون، ويعددها في تموجات توحي بكثافة هذا اللون:

طيف إذا انسدل الظلام ألم بي
بعد الهدو طروق سار مدلج (٢٠)

نلاحظ المفردات التي توحي باللون الأسود، وبالليل : انسدل، الظلام الهدو، طروق سار، مدلج، وكلها مفردات توحي بأن الحدث تم بالليل المظلم.

ولا يعني كثرة الصور البصرية لدى الستالي قلتها لدى غيره من شعراء العصر، فالصور البصرية دائما لها التفوق على غيرها من الحواس، وإنما كانت هناك حواس أخرى لديهم تشاركها في الظهور؛ أما عند الستالي فكانت الحاسة البصرية أوضح تلك الحواس على الإطلاق، بحيث سيطرت على تشكيل الصورة لديه كما ذكرت. وكما هو واضح من جدول رقم ٢.

وإذا أطلعنا على الصور البصرية لدى النبهاني نجدها كثيرا ما ترتبط بالأفعال والحركة، فالأفعال ذات الدلالة البصرية مثل: خب، ركض، كبا، خاض، فر، ركب، وثب، كر، قاد، رقص، قذف، لطم، طعن... الخ وهي مفردات تتواءم وأبعاد تجربته الشعرية المفعمة بالحركة وتوالي الأحداث... يقول النبهاني واصفا فعله بالأعادي في صورة كلية:

وقدنا الخيل للأعداء رهوا
كما تسطو الذئاب على النقاد
وصبّحنا الطغاة بعنقفير
تجرعهم أفاويق النكاد
وأرعفنا القنا الحطّي خعا
وأرهبنا المخاتر والمعادي
وأوردنا الطغاة حياض ذل
تجرعه الى يوم التنادي
قسمناهم فنصف للعوسي
ونصف للمهندة الحداد
قذفناهم ببحر من حديد
تلاطم فيه أمواج الجياد
وأرغمنا أنوف سراة قوم
وكل غضنفر صعب القياد
بضرب ترقص الأكباد منه
وطعن مثل أفواه المزاد

وألبسنا المذلة كل قرم

عزيز قاهر عالي العماد

وأنشأنا سحابا من عقاب

يصب على العدى مطر النكاد (٢١)

ونلاحظ أن أفعال الحركة قد استمرت واستقطبت القصيدة من مطلعها الى نهايتها، وهذه الأبيات التي اجتزأتها من القصيدة يكاد لا يخلو بيت فيها من فعل أو فعلين من الأفعال التي تضج بالحركة.

ونظرا لقرب الكيذاوي من الستالي في تجربة شعر المديح، فإن صوره البصرية التي تصف الممدوح والحساد المتربصين زاخرة بالصفات الحسية، فالممدوح كريم جواد لكن صور مدحه بالكرم مختلفة عن الستالي:

لو طبع أنمله يحل بجلمد

يوما لأورق منه ذاك الجلمد (٢٢)

إن صور الكيذاوي فيها من المجاز والخيال ما يرسم صورا ناطقة متحركة فمن المبالغة الجميلة قوله: لو طبع أنمله، ليست أنامله وإنما اكتفي بطبع أنمله لوحل على جلمد، ليست أرضا خصبة قابلة للزراعة وانما صخرة صماء جلمود ومع هذا سيورق هذا الجلمد من فيض كرمه وسخائه، ويقول في صورة أخرى:

أمواله لا تستقر كأنما

فيها دعا للبين صوت غرابها (٢٣)

كأن أموال هذا الممدوح وكل عليها غراب يحرسها ولذا فهي لا تستقر في مكانها لأن هذا الغراب دائما يدعو للفراق ويصوت عليها لذا فهي لا تتكاثر وانما تنفد دائما قبل أن تتجمع.

وفي صورة ثالثة يقول:

في كل يوم من الدنيا يمر به

في ماله غارة للجود شعواء (٢٤) *

ولا ريب أن صور الكيذاوي الثلاث في وصف ممدوحه بالكرم نستطيع أن نطلق عليها صورا خاصة بالشاعر صاغها من موهبته واستخلصها من بيئته الخاصة أي أنها صور مبتكرة جديدة، بينما لاحظنا أن صور الستالي تقليدية متداعية من الذاكرة فهي صور جاهزة، مستمدة من التراث.

أما اللواح فلأنه شاعر جوال رحال يسعى الى ترجمة تجربته الشعرية من خلال الفقد والوجود، والوجد والتواجد، فإن حواسه مستنفرة كاستنفار الطبيعة وكائناتها في الصحراء،وإن خياله يلتقط صورا كثيرة مختلطة تمتاز بالاكتظاظ والكثافة، فالصور عنده كثيرا ما يشارك في تجسيمها أكثر من حاسة، فهي صورة مركبة تركيبا ذات خصوصية في كثير من الأحيان..

ومن صوره البصرية قوله:

أناظر دب النمل والنمل أسود

بليل كعين الظبي أسود قد دجا (٢٥)

ويا رازق الفرخ الذي في عشاشه

وحافظه في العيش من حيث أدرجا

ويقول في صورة من وحي تجربته في حب ليلى الصوفي:

كأن فؤادي كان بالشمع جامدا

وتوديع ليلى كان جمرا أماعه (٢٦)

ويصف نحول جسمه وثقل قلبه بالهموم في صورة بالغة التقليدية جديدة الإيحاء:

و إني لذو جسم كخصر علّيه

وقلب كمثل الردف في الثقل أو أقوى (٢٧)

ولأن اللواح شاعر ذو رؤية ذاتية، وإخلاص فني، فها هو يصور لنا بعض الصور الكونية التي تموج بها نفسه فيقول واصفا الحياة الفانية ومشبها لها بالحب الرطب لكنه مختلط بالسوس - مظهرا التحسر فهي حياة جميلة لكن للأسف بعدها موت... وكذلك هذا حب رطب لكنه للأسف مختلط بسوس:

حياة عندها سكرات موت

كرطب الحب مختلطا بسوس

إذا ضحكت لك الأيام فاحذر

هجوم النائبات من العبوس (٢٨)

الصورة السمعية: وهي تقوم على تصور الأصوات وفعلها في النفس بالاضافة الى الايقاع.

«وقد قيل إن الكلمة تحاكي في ايقاعها معناها كما يحاكي الهديل صوت الحمامة والخرير صوت الماء، (٢٩) فايقاع الكلمة يساعد المعنى في رسم الصورة، والصورة السمعية تنتشر في أشعار العصر وتأتي في انتشار بعد الصورة البصرية راجع جدول رقم ١ . ومن المفردات ذات الدلالة السمعية المنتشرة في دواوينهم:» الصراخ، القول، السماع، اللسان، اللائمة، الضحك، الصوت، الغناء، الأذن، الآلات الموسيقية.

أما المفردات ذات الدلالة الإيقاعية فهي:

الحدو، الزجل، النهيق، النعيب، العزيف، البغام، النشيج، الرنين، الأطيط، الصلصلة... الخ.

فالصحراء في الليل البهيم يسمع فيها عزيف الجن، ودوي الرياح ونسمع للناقة الثغاء، وللحمير النهيق وللنعام البغام وللغراب النعيب. وفي مجلس الطرب تترنم القيان وتغني، ويسمع صوت آلات الطرب والقصيدة تنشد وتغني على مسمع من الحضور، وفي ميدان القتال تحمحم الخيول وتصهل وتتقارع السيوف فنسمع صليلها وقراع الدروع، والمحبوبة ترحل

فنسمع نعيق الغـراب، وهـديـل الحمائم التي تهيج أشـواق المحبـوب، فتسجع الورقـاء بما يشجي النفس، ويـومض البرق فنسمع قصف الرعود، وهدير السيول.. الخ.

والصور السمعية كما ذكرت كثيرة متنـوعة بتنوع العادات والحياة الاجتماعيـة والطبيعية، ومن نماذج هذه الصـور، يقول الستالي متأسفـا على شبابه وذكريـاته متأسيا من ذكـر الأحباء والأصفياء الذين جمعته بهم أيام الشباب ورونقه:

وإذا ذكرت الأصفياء كأن في
قلبي قطاة وما تضم جناحها (٣٠)

ولعل هـذه الصـورة لا تشي بصـوت واضح، أو إيقـاع صاخب، لكنهـا تحمل إيحاء بأن في قلب الشاعـر قطاة تـرفرف بجنـاحيها في حـركة دائبـة لا تهدأ، وأن صـوت هذه الـرفرفـة، شكلت خفقان قلب الشاعر.

وهـذه الصورة من الصـور المعروفـة والمشهورة في الشعـر العربي وقد اقتبسها الستالي من قول الشاعر الأموي نصيب : (٣١)

كأن القلب ليلة قيل يغدي
بليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت
تجاذبه وقد علق الجناح

وتكاد أن تكون كل صور الستالي السمعية تدور حول هذا المعنى.. حيث التركيز على نوح الحمائم التي تشـاكل نواحه على شبابـه.. وهي صـورة على ما فيها مـن تقليد واتبـاع إلا أنها قد صيغت من وحي تجربته وصدق شعوره:

ولكنه ولى الشباب وأصبحت
ديار الهوى ممن ألفناه نزحا
وكيف بلوغي للهوى بعدما غدت
ركاب الصبا مني لواغب طلحا
ومما يهيج الشوق أو يصدع الحشا
بكاء الحمام الورق تهتف بالضحى
إذا غردت وسط الأشياء حسبتها
وان لم تفض دمعا مثاكيل نوحا (٣٢)

وحق للستـالي أن ينوح وقـد أصبحت مطايـا صباه لاغبـة أنهكها الإعياء من طول السفـر. ولا يخرج الستالي عن إطار هذه الصـورة الا في مجلس الطـرب والمنادمـة حيث يسمعنـا ايقـاع الآلات وصوت المغنية:

ويطيبني أغاريد القيان لدى
معرس اللهو حيث الناي والوتر (٣٣)

لكن حتى هذا الخروج لا يكون إلا ليـدخلنا في حلقة أخرى من حلقـات الزمن الـذي يكـاد يهرب منه فيتشبث بـه الشاعـر متذكرا أيام لهوه حيث الصبا يـزين له ذلك اللهو ويسلم الغواية مقوده.

ومسمعة تشدو لنا من غنائها
بمثل بديع الموصلي ومعبد
لهوت بهذا والصبا لي مزين
هواي وفي أيدي الغواية مقودي (٣٤)

وكما طغت الصـور البصريـة على ديـوان الستـالي، طغت الصـور السمعيـة على شعر النبهـاني (انظـر جـدول رقم ٣)، وربما كان هذا الأمر مثيرا للتساؤل لأنه جرى على غير المألوف، إذ من المعروف أن الصور البصرية هـي أكثر الصور انتشارا في الشعر عامة، وفي الشعر العربي القـديم خاصة، ولكننا علمنا أن النبهاني شـاعر يميل الى استخـدام الصور البصرية المتحـركة التي تتنـاسب مع تجربـة النبهـاني الـذي كـاد أن يستخـدم تكنيكات المسرح الشعري، دون وعي منه لهذه التكنيكات؛ وإنما قد جرى في ذلك وفق الطبع والفطرة، فـالحدث والمكان والزمان وتعـدد الشخوص والصراع والحوار كلهـا عنـاصر متوافـرة في قصائده... ولا ريب أن لارتبـاط الصور البصرية بالحركـة أثرا كبيرا ساعد على كثـرة الصور السمعية لديـه، فإن الحركة مهما كانت ضيقة أو قصيرة تستدعي إحداث صوت من نوع ما. ولذا كان من الطبيعي أن تكثـر الصورة السمعية لـدى النبهاني وأن تتداخل هذه الصور عادة مـع الصور البصرية.. يقول النبهاني واصفا سرعة فرسه مصـورا للرياح ومشخصـا لها وهي تسابق الحصان فتصاب بالاعيـاء وتلهث، بينما هو لم ينقطع نفسه من الاعياء..

يسابق في الركض عصف الرياح
فتبهر وشكا ولم يبهر (٣٥)

وعنـدما أراد النبهـاني أن يصف المطر والـريح وتأثيرهما على الربع الخالي من قاطنيه قال:

عفاه من الوسمى كل مجلجل
منيف الغمام برقة غير خلّب
وساهكة هوج كأن حنينها
حنين مثاكيل يقابلن ندّب (٣٦)

ونـلاحظ مـدى رغبـة الشـاعـر في تكثيف الأصـوات من المفـردات التاليـة... مجلجل، ساهكـة، هوج – حنين مثـاكيل – ندب – وصيغة التعميم كل.

ويصـور النبهـاني صوت الخمرة في الـدنـان كأنـه نغم القسوس وهم ينشدون متعبدين.. ونـلاحظ المبالغة في تصوير صوت الخمـرة – وهو صـوت يشبه البقبقـة من الاختمار، كما نلاحظ المبـالغة في تخير الشـاعر للفظ هـدير .. ونـلاحظ مدى اتباع النبهاني للقدماء وتقليده لصورهم حتى وإن لم يكن لهذه

الصور أصل في بيئته فهب أننا فرضنا أن صورة تعتيق الخمر في الدنان صورة موجودة في البيئة العمانية كانت ومازالت موجودة – ولكن بصورة سرية – في بعض القرى المشهورة بزراعة العنب وأحيانا تصنع من التمور. فمن أين جاء الطرف الثاني للصورة، «نغم القسوس قبالة الصبان» – وهي صورة في الحقيقة غير موجودة في عُمان، وإنما هي تقليد محض من النبهاني للشعراء السابقين خاصة شعراء العصر الجاهلي:

ولها هدير في الدنان كأنه
نغم القسوس قبالة الصلبان (٣٧)

واذا ضرب الشاعر في البوادي ورد على مياه ضحلة راكدة، مغطاة بالطحالب، تؤدي الى بئر خفية المجرى نائية، فإذا جاء أحد ليستقي وخضخضت دلوه ذلك الماء الضحل، خرجت دلو المستقى مغشاة بمثل نسيج العنكبوت من الطحالب؛ وهذه الحركة والأصوات الصادرة من المستقي.. وحركة الدلو – والمياه الضحلة النائية، بكللها حركات وأصوات أعلى هي صوت الذئاب التي ترد الى ذلك الماء وتعوي حوله،

وماء صرى تعوي الطماليل حوله
خفي الجنى ناء مغشي بغلفق
إذا خضخضت ضحضاحه دلو مائح
أتته مغشاة بنسج الخدرنق (٣٨)

نلاحظ مدى أثر الحروف في كلمتي خضخضت وضحضاحة، ومساهمتها في تشكيل الصورة ورسمها. ونلاحظ تداخل الصورة البصرية بالسمعية وعندما صاح الغراب، دعا عليه النبهاني أن يرض الله فمه رضا لانتعابه ونعيقه مبكرا.. وكأن هذا الغراب يتعجل بزف بشرى الفراق للشاعر بصياحه وصوته المنكر المشؤوم:

رضا لفيك لم انتعبت مبكرا
تدعو الفريق الى الفراق صياحا (٣٩)

وللنبهاني صور سمعية متعددة استوحاها من المحرك الأساسي في تجربته وهو الصراع النفسي.. فحينما يصور هروب الأعادي في إحدى المعارك المشهورة التي خاضها بنفسه قائدا على رأس جيشه يقول مستلهما بعض إشعاعات التراث متمثلة في الريح العاصف الذي سلطه الله على قبيلة عاد، جزاء كفرهم، وعدم إيمانهم بنبيهم هود. وهذا الملمح يشير الى أن هؤلاء الأعادي من القبائل المناوئة قد سلط ا لله عليهم جيش النبهاني كالريح العاتية الصرصر لعدم ولائهم لملكهم الشاعر، وفي الصورة أيضا إشعاعات محلية من البيئة في تشبيه نفسه بحية الوادي وهي مشهورة بشدة تيقظها وشراستها حتى لو أظهرت الغفلة، وتشتهر كذلك بفحيحها في وجه من يقترب منها حيث تقفز واثبة عليه كأنها طائر له جناحان.

كأنهم وقد ولوا جراد
تلقته عواصف ريح عاد (٤٠)
ألا أبلغ طغاة القوم أني
و إن أطرقت حية بطن وادي

وربما كانت هذه الصورة خالية من الألفاظ ذات الدلالة السمعية،وأقرب الى الدلالة البصرية.. لكنها في الحقيقة ليست خالية من الإيحاءات السمعية المتعددة، فها هو الجيش المنهزم يولي مسرعا محدثا حركة وضجيجا في انسحابه، ولكن هذا الانسحاب لم يتم بسهولة ويسر، و إنما تلقفته عواصف عاتية تعوق هذا الانسحاب مما أدى الى تصاعد حركة الصراع والتدافع للخلاص أو مقاومة تلك العواصف التي بلا شك إنها تعوي بها الأصوات من كل صوب، ومما يصور هذا التزاحم تصويره لهم بالجراد، وكلنا يعلم أن الجراد يهجم في أسراب كثيفة ويتمثل هذا الإيحاء أيضا في سرعة حركة حية الوادي وفحيحها، وتكثر أمثال هذه الصور التي تحمل «شبهة الصورة السمعية» – إذا جاز لنا هذا التعبير لدى النبهاني ومن أمثلتها قوله واصفا معركته المشهورة بيوم الحبيل في بلدة «حبل الحديد» مع أخيه:

سائل بنا «حبل الحديـ
ـد» غداة صار الهول جدا
إذ خضت موج خضمها
ورددت أولى الخيل ردا
وجعلت نفسي دونهم
يوم الوغى ردءا وسدا
كالليث هيجه المهجـ
ـهج في عرينته فشدا (٤١)

وها هو الشاعر يفرش لنا أرضية الصورة التي يود رسمها، فيزودنا بكلمات توحي بالحركة المشتملة على الصوت مثل قوله .. سائل – الهول – خضت – موج – خضمها، ورددت – ردا .. وعبارة «جعلت نفسي ردءا وسدا» ولنلاحظ تأثير التشديد في القافية على الإيحاء بعمق الحركة ثم يعرض صورته المقصودة بالتصوير «يومها أصبحت كالليث وقد أثاره وهيجه المهجهج؛ وهو مهجهج عديم التفكر في عاقبة الأمور فاعل لم يعرف قدر نفسه ولم يحسب حسابا صحيحا لقوة خصمه، أي انه خصم غير نابه، ولذا فهو يهجهج على نفسه الليث في عرينه، ومن المنطقي أن يشد هذا الليث على خصمه المغفل ويحطمه بضراوة وقسوة جزاء استهانته به وجرأته على مهاجمة عرينه؛ فإذا أضفنا الى الألفاظ الموحية بالصوت ألفاظ البيت الأخير في الصورة هيجه – المهجهج – شدا، مع تضمن اللفظة الأخيرة لإيحاء الزئير المرعب مع الحركة لاحظنا مدى قدرة الشاعر على توظيف مفرداته في الإيحاء بشعوره الداخلي.

ويصور لنا الكيذاوي الصحراء التي قطعها متنقلا ما بين بلدته الى بلد الممدوح في صورة بصرية سمعية تتردد فيها الأصوات ، حيث تلك الأرض الموحشة المهلكة الساخطة على من يتجرأ ويعتسف في أرجائها مغامرا مخاطرا بنفسه، هذه الأرض المخيفة لا ترى فيها شيئا وإنما تسمع فيها أغاريد للجن تتردد في أطرافها المختلفة، فيتردد في نواحيها صدى ذلك العزف.

ولقد اجتاز الشاعر تلك الصحراء بحصان طويل الباع متسع الصدر سريع العدو، مثيرا للغبار أثناء جريه، ومن يراه وهو يعدو بهذه الصورة يظنه ريحا تعصف عصفا، وتذرو في عصفها الرمال.

وفجوة من فجاج الأرض موحشة
قفراء يهلك من في سخطها اعتسفا
تسمع فيها أغاريد العزيف إذا
جنيها من نواحي بيدها عزفا (٤٢)
جاوزتها بطويل الباع تحسبه
من الرياح الذواري عاصفا عصفا

والكيذاوي كالستالي لم يكثر من الصور السمعية.. كالنبهاني أو اللواح مثلا.. إلا أن الكيذاوي أكثر دقة وبراعة في تشكيل صوره عن الستالي.

أما اللواح فللصور السمعية في تجربته دور لا يقل عن دورها في تجربة النبهاني .. إنه وصحبه يتحلقون ويتناشدون، ناقته تحن وتتلاحم معه في المشاعر.. يقابل في رحلاته أناسا من صفاتهم كيل الشتائم والسباب بأصوات منكرة.. جولاته متعددة وصور مشاهداته أكثر تعددا .. عمره امتد فكثرت مراثيه وكثر نواحه على من فقده .. يقول اللواح:

بليت لديرة فيها رجال
لئام أهل تصفيق وشيق
لهم في كل ذي نادي شهيق
إذا اجتمعوا به كحمير سيق
إذا ضرب الرباب لهم نساء
تجيب السبق سجلاء النهيق (٤٣)

وفي الصورة ملامح محلية كلفظ ديرة : المقصود به بلد، و«حمير سيق» وسيق قرية مشهورة في عُمان بخصوبة تربتها واعتدال هوائها قرب نزوى. وحينما أراد أن يصور صراعه مع الدنيا التي تريد أن تثبط عزيمته وتخضع همته قال مصورا ذلك في صورة ممتدة:

وترعد لي من دون غاية مطلبي
لتصعقني أبراقها ورعودها
وما كان أن يذوي لها عود عزمتي
وتخضع هماتي ويخضر عودها
أكايلها صاعا بصاع وإنني
أطفف في كيلي لها وأزيدها (٤٤)

ويتمثل الإيحاء الصوتي في الصورة في كلمة «وترعد»، وعندما صور الفرحة بالغيث الذي اجتاحت سيوله نزوى التي كانت تعاني من المحل والجفاف، قال :

فأودية الجبال لها هدير
تجيب مدائنا فغرت بماها
وتسمع للوهاد لها خريرا
تصهلق والصفا انفجرت مياها (٤٥)

وتذكرنا هذه الصورة بصور النبهاني التي يسعى فيها الى استقطاب الأصوات وتكثيفها.. ففي هذه الصورة تساندت الألفاظ والعبارات على تجسيم هذه الصورة وتكبيرها وتوضيحها فهناك لفظ «هدير، تجيب، مدائنا، ونلاحظ تأثير الجمع ومساهمته في اجابة هدير وديان الجبال كذلك لفظ فغرت وما فيه من إيحاء الاتساع والتدفق، كذلك كلمة خرير ولفظ تصهلق الذي ترسم حروفه معنى الكلمة وتشع بإيحاءاتها، ثم كلمة الصفا التي انفجرت مياها وقوة الفعل انفجرت في الاندفاع والصوت. إنه شاعر يصور بوعي ما يسعى الى إيصاله للمتلقي.

ومثل هذه الصورة في الاحتفاء بـ«الضجيج الصوتي» - إذا جاز لنا هذا التعبير - قوله في نزوى وقد رأى أهلها عابثين ماجنين، في صورة مجازية لطيفة شخص فيها نزوى بغانية أراقت ماء الحيا فكشفت عيوبها المستورة ويجسد فيها الدف ومعازف الغناء وهي تصهل في روابيها.

أرى نزوى بكم كشفت هناها
وراقت من محياها حياها
تقلقها المعازف والملاهي
وكل نهيمة سحبت رداها
فما برج من الأبراج إلا
وفي الخمر جامعة خناها
وما من شعبة إلا وفيها
زجيل الدف يصهل في رباها (٤٦)

ونتتبع تأثير الألفاظ ذات الإيحاء الصوتي في تشكيل الصورة وهي كثيرة:

مثل : «تقلقها - المعازف - الملاهي - وكل نهيمة - زجيل - الدف - يصهل - ونلاحظ على وجه الخصوص تأثير كلمة كل نهيمة في تعميم الأمر واتساعه. وتأثير كلمة يصهل فالدف لا يضرب للغناء في مكان محدد وإنما هو يصهل في كل مكان في رباها..

جـ - الصورة الذوقية :

أكثر هذا النوع من الصور يتمركز حول صور محددة كريق المحبوبة، وطعم الخمرة، والناقة التي ترعى المرار لقلة الغذاء - والقصيدة تكون دواء شافيا أو علقما وسما للأعادي فريق المحبوبة يعل بالزنجبيل.. أو الخمرة الممزوجة بماء القراح أو ماء المزن أو بالشهد الذي لا تكدره الشوائب.. يقول الستالي:

إذا شئت علتي رضابا كأنه

من الثغر ماء المزن شاب جنى النحل (٤٧)

ويقول النبهاني :

كأن الرحيق ومسكا سحيقا

ونشر العبير وصافي الضرب

تعل به موهنا ثغرها

إذا ما الدجى بالصباح انتقب (٤٨)

ويقول الكيذاوي :

لها مبسم عذب كأن رضابه

مجاجة نحل في المذاق وقرقف (٤٩)

ومن الواضح أن كل هذه الصور صور تقليدية متوارثة لا جديد فيها ويبدو أن الانسان العربي كان يربط هذا المذاق بأحلى وأغلى وأعذب ما يوجد في بيئته فالريق كالعسل وكالخمر الباردة وكماء المزن العذب.. وهذه كلها أمور شح وجودها في البيئة الصحراوية وغلا ثمنها ومن هنا كان تشبيه ريق المحبوبة العطر بها.. ومن الصور الذوقية المنتشرة تشبيه الممدوح بالشراب العذب وهجاء الآخرين وتشبيه طعمهم بالملح الأجاج، وعادة ما تنعكس هذه الصورة التذوقية على أخلاق الممدوح وطبائعه، يقول الستالي مادحا ذهل وأولاده ومشبها لهم بالبحر الزاخر المعطاء العذب مشربه ونظرا لكثرة عطائه فقد تفرع الى جداول عدة وكل جدول يشكل رخاء يسهل استمتاع الناس به ونهل مورده، فالبحر هو ذهل والجداول المتفرعة منه هم أولاده :

وأنت الخضم العذب مشربه وهم

جداوله كل له مشرع سهل (٥٠)

أما اللواح فيشبه صفو ضمير الممدوح الذي يرثي صفاته، تارة بالماء القراح ورائحته كالمسك حيث يتواجد.

كأن قراح الماء صفو ضميره

وأعراضه كالمسك في الندوات (٥١)

ويرثي الآخر بقوله :

يا بحر أغرقت بحرا لم يزل أبدا

عذبا وأنت الأجاج الملح والصرد (٥٢)

فالممدوح بحر لكنه عذب بينما البحر الذي أغرقه بحر مالح شديد الملوحة شديد البرودة. ويلح اللواح على هجاء المذموم ووصفه بالملح الأجاج في قوله واصفا أهل القرية التي مر بها فأساءوا معاملته :

وليس بها لضيف من مذاق

سوى ملح كصاب في الحلوق (٥٣)

أما المياه التي يرد عليها في تلك المهالك المهجورة وتضطر الأيانق التي يركبها وصحبه أن تشرب منها هي مرة تدفلل طعمها أي أن طعمها مر كطعم نبات الدفلى وهو نبات مر الطعم في فم من يتذوقه لدرجة أنه لا يتمالك إلا أن يبصقه.

قد علقفت فيها المياه وطعمها

مر تدفلل منه طعم الباصق (٥٤)

د - الصورة الشمية :

من الصور الحسية التي تدور حول نقاط محددة أيضا، فالحبيبة قد صاك العبير بجسدها، ويفوح هذا الجسد برائحة الزعفران الذي تطلي به جسدها فهي صفراء كزهرة العرار، ويتضوع المسك والبخور من ثيابها كلما نهضت، وحركت أردافها، وهي دائما حلوة النشر.. وثغرها كرائحة الأقحوان، وهي تفوح برائحة أطيب من رائحة الروض النضير.

- أما الخمرة فتفوح برائحة كالمسك.. وهي ذات أرج شذى.
- ومجلس الخمر يفوح شذاه بالورود والياسمين والبنفسج والنرجس.
- والروح تفوح منه الروائح المختلفة، ونكاد نشم رائحة الأرض التي تهتز، وتربت بفعل المطر بعد تساقطه على الروض.
- وأرومة الممدوح وأصوله أعطر من أريج المسك والعنبر والرياحين.

ومن نماذج الصور الشمية عند شعراء العصر قول الستالي، واصفا أخلاق يعرب مشبها إياها بالروض الذي هبت عليه نسائم الصبا فماس زهره أنيقا شذى الرائحة:

له شيم كالروض هبت له الصبا

فماس أنيقا زهره طيب النفح (٥٥)

ويشكل الكيذاوي نفس الصورة في معنى ممتد يشبه فيه أخلاق الأمير عرار بن الفلاح بنشر أزهار العرار ورائحة الروض وأزهاره العبقة:

سقى الرياض رياض الحزن فاغتبطت

به من الروض أغصان وأوراق

وأصبح الروض أحوى لونه بهج

في حافيته من الأزهار أشواق

وفاح نشر العرار الغض منتشرا
كإنما من عرار فيه أخلاق (٥٦)

ويقول النبهاني متغزلا برائحة حبيبته خالطا حاسة الشم بحاسة التذوق.. فكأن هذه المحبوبة قد سقت أسنانها بعد الكرى والنوم بمثل هذه الخمرة العانية الطيبة التي تفوح منها رائحة العبير، ومتبخرة من وعاء المسك الذكي الرائحة:

ومؤشر ألمي المراكز واضح
يقق كنوار الأقاح مفلج
وكأنما جريال عانة شعشعت
في صحنها بزلال ماء الحشرج
خلطت بمسحوق العبير وعللت
بذكي نافجة ونشر يلنجج
علت به بعد الكرى أنيابها
فذهبن بعد تضوع وتأرج (٥٧)

أما اللواح فتنعكس أبعاد تجربته الصوفية على هذه الصورة بشكل خاص.. فكل الروائح الجميلة التي تفوح هي عبق عاطر للنفس الرحماني القدسي ومن ثم كانت جميع الصور الشمية تدور ضمن هذا الاطار:

طيف لليلى على شحط النوى طرقا
ليلا وطرفي بأمواج الكرى غرقا
حتى أتاني وحياني بها ولها
نشر على الأفق من أنفاسها عبقا (٥٨)

لقد رمز بليلى لرموز آخر بعيد لا تدركه الأبصار وهو لم يكن إلا طيفا ولفظ «شحط» النوى يكاد يجسد لنا أبعاد ذلك البعد.. وجسد الكرى على هيئة أمواج غرقت بها أجفانه - ونلاحظ تأثير كلمة أمواج للدلالة على شدة النوم والضمير بها في البيت الثاني يعود على الصحراء في بيت قبله محذوف، ولها يعود على ليلى وقوله في صورة أخرى:

وكم دلنا للخيف والليل أليل
عبير يحيينا وقد غطغط الركب (٥٩)

لقد دلهم عبير ليلى على الطريق الذي يسلكونه، وصل إليهم يحييهم وهم نيام ونلاحظ تأثير حروف الكلمة في تشكيل صورة تنم عن عمق ذلك النوم «غطغط». والنوم لدى المتصوفة نوع من الحب، قال المتصوف لما زارني الله، أحببت النوم.. ولم أرد الصحيان «فالنوم مجال من مجالات التجلي التي يسعى إليها المتصوف».

ولا يخرج اللواح من الإطار السابق إلا ليشخص ليلى في صورة الرمز الأنثوي المحسوس:

سعى بيننا الواشون حتى عبيرها
ونمت بها الأعداء حتى عقودها (٦٠)

لقد برع اللواح في تشخيص أطراف الصورة، رغم تقليديتها، وتكرار معناها لدى شعراء قبله، إلا أنه تبقى لهذه الصورة فنيتها وبراعتها، فالعبير من ضمن الوشاة الذين سعوا بيننا ليحدث الفراق والخصام وعقودها أحدثت صوتا فدلت علينا وبذلك انضم العبير الذي فاح ووشى بنا، والعقود التي رنت فنمت علينا، الى فريق الواشين، وتحولت الى الأعداء النمامين الذين يسعون بالقطيعة والفراق بين الأحبة..

لقد مزج اللواح من هذا التداخل الشمي والبصري والصوتي صورة فنية جميلة ذات إيحاءات متعددة.

هـ - الصورة اللمسية :

وهي قليلة النماذج، إذا ما قورنت بالبصرية والسمعية والذوقية مثلا، وتكاد تكون في غالبها صورا محفوظة تقليدية متوارثة، وتتمثل هذه الصور في التراث العربي عامة وفي شعر العصر النبهاني خاصة في المحبوبة وجسدها الفاتن، فالمحبوبة دائما ناعمة الملمس وجها وخدا وبطنا وهي دائما بضة الجسم رخصة ترفل في ناعم الثياب والحرير، ومن مواصفات الخيل الأصيل نعومة ملمس الجلد وهو جلد صقيل لامع الشعر. ويلمس اللواح استار الكعبة متلمسا متباركا، والصورة اللمسية ترد واضحة صافية لكنها في أغلب الأحيان تأتي مختبئة غائمة متداخلة مع الحواس الأخرى، ومن نماذج الصور اللمسية قول الكيذاوي:

ففي الحر تشبه كانون طبعا
وتشبه في زمن البرد آبا
أغار على ناعم الجسم منها
إذا هي ألقت عليه الثيابا (٦١)

ويقول الستالي :

من خماص البطون ملس التراقي
مبهجات كمثل بيض الأداحي (٦٢)

وقوله راثيا ابن الملك ذهل في معنى مجازي جميل وتشبيه مركب بنى على طرفين الأول معنوي، مجازي والآخر حسي مادي.

وقد كان أحلى في النفوس من المنى
وأشهى وأبهى في العيون من الكحل
فأصبح كيا في الضمائر ذكره
كأن كل قلب ضم منه على نصل (٦٣)

لقد أصبحت ذكرى هذا الولد الحبيب في قلب كل من يحبه ألما وكيا تكتوي منه الضمائر، بعدما كان أحلى من الأماني في النفوس وأشهى من الكحل في العيون، وألم هذه الذكرى التي يكتوي بها القلوب كألم القلب الذي غرس فيه نصل ثم أطبق

عليه حتى لا ينتزع منه هذا الخنجر المؤلم، وتظل معاناة الألم سرمدية.

ويقول النبهاني واصفا نعومة حبيبته :

لها بشر ناعم كالحرير

وخد كجلنارها الأحمر (٦٤)

ويقول واصفا جلد حصانه:

صقيل السراة جميل القطاة

سليم الشظاة من البربر (٦٥)

ويقول اللواح مصورا ما ألم به بعد أن لدغته حشرة تسمى «الكرش» بمكة، وتركت على جلده ندوبا كالقروح أو كبعر الكبش حتى أنضجت جلده فأصبح من لسعها كالفرخ الذي شوته النيران.

لقد قرحت جلدي بلسع فلم تزل

به ندب كالفرخ أو بلم الكبش

فغودرت من لسع الكروش كأنني

فريخ من النيران ملقى بلا عش (٦٦)

ويقول واصفا زيارته لقبر الرسول ﷺ وبكاءه، وقد أخذ يقلب خديه فوق تربة القبر الشريف، عله يتطهر من ذنوبه، وقد ساعداه على ذلك التطهير دمعه المنسكب وقلبه الخاشع، ولم يشفه من الظمأ والتعطش للتوبة والمغفرة غير تمسحه بذلك التراب الطاهر، ووقفته الطويلة على القبر لائذا، تائبا حتى يسامحه مما علق عليه من أوزار آدميته:

أقلب خدي فوق تربة قبره

وقد ساعداني الدمع فانهل والقلب

ولم يشفني من غلتي غير وقفتي

عليه ويبريني من تربي الترب (٦٧)

ونلاحظ خصوصية لغة اللواح في لفظ «ساعداني» لغة أكلوني البراغيث، ولفظ – يبريني : أي يسامحني لغة محلية من تربي، أي من آدميتي وأنا إنسان مخلوق من تراب. وقد تتداخل الصور الحسية مع بعضها البعض فتتشكل الصورة بأكثر من حاسة من الحواس فيشترك الذوق والسمع والبصر مثلا في تشكيل صورة ما، فتصبح الصورة مركبة من تداخل كذا حاسة وتختلف الصور من شاعر الى آخر، ومن بيئة الى أخرى، فصور الستالي الشاعر المترف المقيم في القصور، تختلف عن الشاعر النبهاني المتصحر ذي البداوة الواضحة في صوره وألفاظه وموسيقاه، وتختلف عن صور الكيذاوي المغترب، واللواح الشاعر الذي أدمن التجوال والحل والارتحال، فترك المكان بصماته الواضحة على صوره مثلما ترك الزمان بصماته على صور الستالي، ولاحظت أن الصورة الشعرية قد اختلفت من حيث التشكيل سهولة وصعوبة، سطحية وعمقا، فالستالي هو شاعر القرون الأولى في العصر النبهاني جاءت معظم صوره تشبيهية تعتمد على حاسة البصر كما وضح جدول رقم ١ وجدول رقم ٢. بينما تتعقد الصورة عند الكيذاوي ليشكلها المجاز والاستعارة، وتصبح الصورة عند النبهاني واللواح مولدة لصورة ثم صورة أخرى، وهكذا نجد أن البساطة والسطحية لدى الستالي خاصة قد تحولت الى تعقيد وعمق وتكثيف واكتظاظ وأن الصورة التشبيهية قد تضاءلت بجانب الصور المجازية وصور الاستعارة المكنية عند اللواح والنبهاني وهما من شعراء العصر المتأخرين ومن أمثلة الصور المتداخلة في الحواس قول اللواح راثيا أحد العلماء الزاهدين من أصدقائه في صورة ممتدة أجتزيء منها هذه الأبيات التي تتداخل فيها الصورة البصرية بالشمية بالسمعية باللمسية:

كأن حزنك في وسط القلوب لظى

تجري الدموع عليها وهي تتقد

كأن ذكرك بين العالمين شذى

روض أجاد عليها الوابل البرد

نروم ننساك لكن قد تركت لنا

خلائقا منك تنعينا فنجتهد

سقى ضريحك محلول النطاق له

زماجر كدموعي فيك تنسرد (٦٨)

والحقيقة أن أغلب هذه الصور لا تعطينا المفهوم الصحيح لمعنى التداخل، وإنما هي أقرب الى لوحة جمعت فيها الصور الحسية المختلفة فهي لمصطلح التجميع أصح وأدق من التداخل، وقد تتداخل الصور الحسية مع بعضها البعض بشكل أقرب الى المزيج والخلط، لكننا نادرا ما نجد ظاهرة ما يسمى حديثا بتراسل الحواس، "Correspondence" وإذا وجدت في بعض النماذج النادرة، فهي من قبيل المصادفة، لم يقصدها الشاعر، ولم يسع الى ايجادها.

وتعتبر مجالس الخمرة عند الستالي متحفا للصور الحسية المختلفة فثمة ورد يبهج العين وعطور تطيب المكان وعزف يؤنس النفس، وشراب يلذ في المذاق، يقول بعد أن يصف الروض الذي سقاه مطر الصيف الخفيف، حتى انتشرت هذه النفحات في شكل حلل على وجه الثرى:

وشادن يتهادى في الصبا غيدا

ميس القضيب تثنى ثمت اعتدلا

يسعى علينا بنور في زجاجته

لولا وقوع مزاج الماء لاشتعلا

من فهوة كنسيم المسك تحسبها

دما جرت في فم الإبريق متصلا

كأن ريقتها مما ترقرق في

صفو الزجاج دموع غشيت مقلا

وقينة أنطقت صوت الكران وقد

غنت بسيطا على الأوتار أو رملا

والشرب قد مزجوا صفوا خلائقهم

كما مزجت بماء المزنة العسلا (٦٩)

وعلى الرغم من تقليدية الصور ونمطيتها، وعدم توافق بعضها مع الوقع النفسي للمشهد المصور، إذ يصور تلك الخمرة كدم جرى في فم الابريق متواصل الانسكاب، وشبهها أيضا بالدموع التي تغشى المقلة، ومجلس الخمرة هذا يفترض أن يكون مجلسا سارا مبهجا للنفس، لا معنى لإسالة الدموع والدماء فيه، وقد تتناقض الصورة الواحدة أحيانا، ففي بيت واحد، وصف الخمرة كنسيم المسك ثم قال تحسبها دما جرت، فأين رائحة المسك من رائحة الدم المراق؟ ونلاحظ هنا.. أن هم الشاعر من التشبيه في هذه الصور أن يعدد ويحصى الأشكال والألوان دون أي رصيد شعوري أو نفسي، وهو ما ينبغي أن يكون غاية كل صورة شعرية «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وان ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس هم الناس من القصيدة أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس اخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه» (٧٠). وبالرغم من ذلك فللستالي صور عدة لمجلس الخمر يصور فيها تمازج الصور الحسية وتداخلها تصويرا أفضل من هذه اللوحة.

٢ - الصورة الذهنية :

الى جانب الصور الحسية، هناك الصور الذهنية وهي تلك «الخيالية التي تكسب المعنى خصوبة وامتلاء.. وهذا النوع من الصور أدخل في باب الابداع الخيالي، لأن مقدرة الشاعر الابتكارية تتمثل فيه» (٧١).

ومن المعروف أن للخيال طاقات خلاقة لا تحد، وأن الصور الذهنية عادة ما تكون صورا خاصة بصاحبها، أي أنها صور ليست تقليدية متوارثة متناقلة عبر الشعراء.. وإنما هي إبداع فردي يحمل بصمات صاحبه وخصوصية شخصيته.

ومن هذه الصور قول اللواح مجسدا ومصور لعبراته التي قد واكبتها زفرات لا يدرس مجراها، حتى إن زفراته قد رحمت ضلوعه لأنها تنقد وتتساقط منها عندما يتنفس الشاعر، ومن حرارة وهج هذه الزفرات، ظن السائرون ليلا بأن نيرانا تشتعل، في خياشيمه، فأتت إليه لعلها تستدفيء بها أو تأخذ منها قبسا:

كم عبرة قد ربعتها زفرة

درست ومجرى وقعها لا يدرس

رحمت حشاشتي الضلوع لأنها

تنقد منها عندما أتنفس

ظن السراة مقابسا بخياشمي

فأتت إليّ لعلها تتقبس (٧٢)

وحينما صور كثرة الأمطار التي نزلت على عُمان شخص المزن في صورة حور عاطفات على الأرض، وشخص الأرض بكف تحلب من هذه المزن في إناء كبير.

كأن المزن حور عاطفات

وكف الأرض يحلب في إناها (٧٣)

ويقول النبهاني مصورا بعده عن رايه وعن ملكه وعن وطنه:

جمح الزمان بها وبي وتواترت

نوب اسنتها أصبن مقاتلي (٧٤)

ويقول الكيذاوي مادحا ممدوحه بالشجاعة والكرم تجاهه حتى إنه قد كف الخطوب التي كانت تعض الشاعر فأصبحت دردا بعد أن سلبها الممدوح أضراسها..

وتركت أفواه الخطوب جميعها

دردا وكنت سلبتها الأضراسا (٧٥)

ويقول مجسدا حب من يهواها بأنه قد رعى في روض قلبه واستوطن في تلك الرياض - ثم أفرخ في سويداء القلب وعششا:

رعى روض قلبي حبها متوطنا

وأفرخ في سوداء قلبي وعششا (٧٦)

ويقول اللواح مصورا تأثير الشيب عليه مصورا ومشخصا فعل الزمان بوجهه كمن يعرب الحروف وينقطها - ويشخص الموت جاعلا له يدا تلقط ما تبقى من الانسان بعد أن يضعفه الكبر»:

تشفلط جلدي والليالي تشفلط

وتعرب إعراب الحروف وتنقط

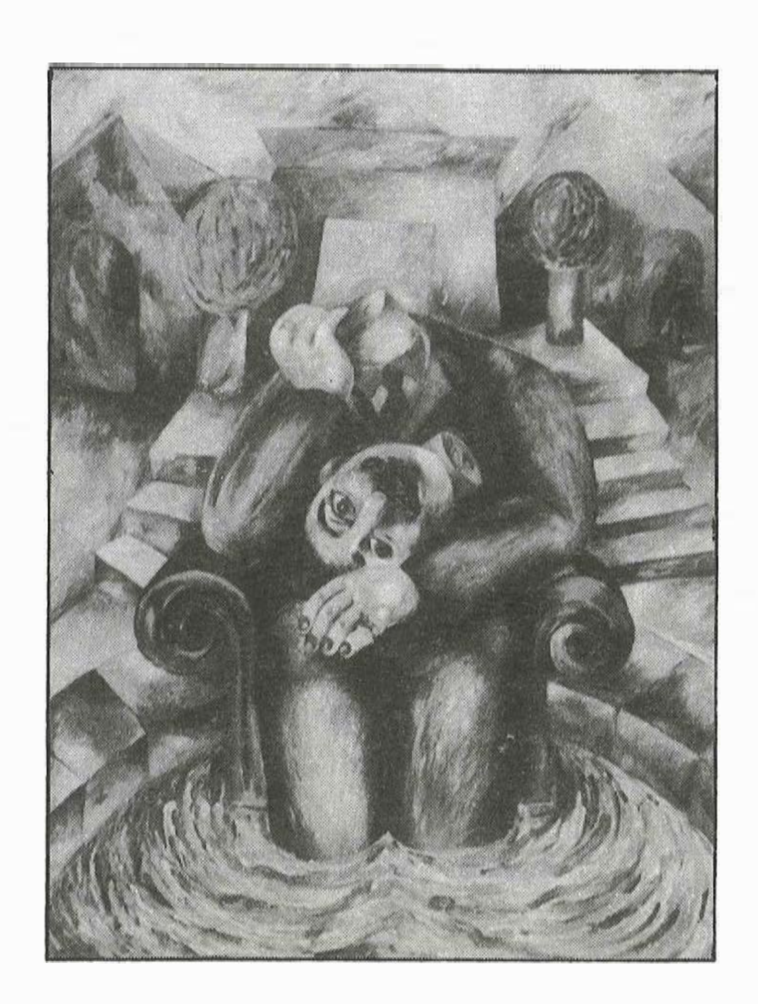
وقد نثرت فيه الحوادث أشمسا

وليس له إلا يد الموت تلقط (٧٧)

الهوامش :

١ – د. عبدالقادر القط الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر. مكتبة الشباب سنة ١٩٧٨م ص ٤٣٥.
٢ – د. شفيع السيد/ التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية – الطبعة الثانية سنة ١٩٨٢ – دار الفكر العربي. ص ١٤١ نقلا عن : Winifred Nowottny Op. cit, P 57
٣ – المصدر السابق.
٤ – د. كامل حسن البصير، عضو المجمع العلمي العراقي. بناء الصورة الفنية في البيان العربي – مطبعة المجمع العلمي العراقي – بغداد سنة ١٩٨٧م ص ٥٤.
* – الآيتان ٧ ، ٨ من سورة الإنفطار.
* – الآية ٦٤ من سورة غافر.
٥ – د. شفيع السيد – التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص ١٣٩، الهامش.
٦ – د. علي عشري – عن بناء القصيدة العربية الحديثة، الطبعة الثالثة مكتبة النصر – سنة ١٩٩٣ – ص ٨٤.
٧ – د. عبدالاله الصائغ – الصورة الفنية معيارا نقديا – وزارة الثقافة والاعلام بغداد سنة ١٩٨٧م. ص ٤٠٦.
٨ – د. شفيع السيد / التعبير البياني – ص ١٤١.
٩ – د. عبد الاله الصائغ / التعبير البياني – ١٤١.
١٠ – النبهاني – ديوان النبهاني – ص ٤٣٣.
١١ – النبهاني – ديوان النبهاني ص ٥٩.
١٢ – النبهاني – ديوان النبهاني –ص ٥٦.
١٣– الستالي – ديوان الستالي – ص ٧٠.
١٤ – نفس المصدر ص ٤٢.
١٥ – الستالي – ديوان الستالي ص ١٦.
١٦ – المرجع السابق ص ١٠١.
١٧ – عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني – الديوان ط ٣ – دار الشعب – القاهرة ١٩٢١ ج ١ ص ٢١.
١٨ – الستالي – الديوان ص ٤٣.
١٩ – المرجع السابق – ص ٥٣.
٢٠ – المرجع السابق – ص ٨٨.
٢١ – النبهاني – الديوان – ص ٩.
٢٢ – الكيذاوي – الديوان – ص ١٠١.
٢٣ – الكيذاوي – الديوان – ص ٣١.
٢٤ – المصدر السابق – ص ٨.
* – أخذ هذا البيت من تكملة القصيدة من المخطوط رقم ٢.
٢٥ – اللواح الخروصي الديوان جـ ١ – ص ١١٤.
٢٦ – المصدر السابق جـ ١ – ص ١٩١.
٢٧ – المصدر السابق ص ٢٦٠.
٢٨ – اللواح الخروصي – الديوان – جـ ١ – ص ٣٤٤.
٢٩ – ابن جني – أبو الفتح عثمان بن جني – الخصائص ١/ ٤٦. تحقيق محمد علي النجار – مطبعة دار الهدى – بيروت – الطبعة الثانية سنة ١٩٨٦م.
٣٠ – الستالي – الديوان – ص ١١٣.
٣١ – ينسب هذا البيت أحيانا الى مجنون ليلى.
٣٢ – الستالي – الديوان – ص ١١٩.
٣٣ – المصدر السابق – ص ٢٠٢.
٣٤ – المصدر السابق – ص ١٥٠.
٣٥ – النبهاني – الديوان – ص١٢٥.
٣٦ – المصدر السابق – ص ٥٠.
٣٧ – المصدر السابق – ص ٣٥٤.
٣٨ – النبهاني – الديوان – ص ٢٠٥.
٣٩ – النبهاني – الديوان ص ٩٧.
٤٠ – النبهاني – الديوان ١١٠.
٤١ – النبهاني – الديوان – ص ١١٩.
٤٢ – الكيذاوي – الديوان – ص ١٧٧.
٤٣ – اللواح – الديوان – جـ ١ ص ٢٢٣.
٤٤ – المصدر السابق – جـ ١ – ص ٢٥٤.
٤٥ – المصدر السابق – جـ ١ – ص ٣٨٩.
٤٦ – اللواح –الديوان – جـ ٢ – ص ٨٩.
٤٧ – الستالي – الديوان – ص ٣٣٣.
٤٨ – النبهاني – الديوان – ص ٤٥.
٤٩ – الكيذاوي – الديوان – ص ١٧٩.
٥٠ – الستالي – الديوان – ص ٣٥٣.
٥١ – اللواح – الديوان – جـ ٢ – ص ١١٦.
٥٢ – المصدر السابق ص ١٣٩.
٥٣ – المصدر السابق – جـ ٢ – ص ٢٢٤.
٥٤ – المصدر السابق – جـ ١ ص ١٦٣.
٥٥ – الستالي – الديوان – ص ١٠١.
٥٦ – الكيذاوي – الديوان – ص ١٩٦.
٥٧ – النبهاني – الديوان – ص ٨٤.
٥٨ – اللواح – الديوان – جـ ١ ص ١٥٥.
٥٩ – اللواح – الديوان – جـ ١ ص ٢٠١.
٦٠ – المصدر السابق – ص ٢٥٤.
٦١ – الكيذاوي – الديوان – ص ٣٨.
٦٢ – الستالي – الديوان – ص ١٠٣.
٦٣ – المصدر السابق – ص ٣٣٩.
٦٤ – النبهاني – الديوان – ص ١٢١.
٦٥ – المصدر السابق – ص ١٢٤.
٦٦ – اللواح – الديوان ١/ ١٤٠.
٦٧ – المصدر السابق ١/ ٢٠٤.
٦٨ – اللواح – الديوان جـ ١/ ص ١٤٢.
٦٩ – الستالي – الديوان – ص ٣٧١.
٧٠ – العقاد – الديوان جـ ١ ص ١٧، ١٨.
٧١ – د. عز الدين اسماعيل – التفسير النفسي للأدب – دار العودة –بيروت – الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٨ ص ٩٢.
٧٢ – اللواح – الديوان – جـ ١/ ١٣.
٧٣ – اللواح – الديوان – جـ ١/ ٣٩٠.
٧٤ – النبهاني – الديوان ص ٢٥٢.
٧٥ – الكيذاوي – الديوان ص ١٥٥.
٧٦ – المصدر السابق – ص ١٦٢.
٧٧ – اللواح – الديوان – جـ ١/ ص ١٤٣.

* * *



صورة الشاعر في التصور الرومانسي

جدل مع أدونيس حول صورة الشاعر وصفاته

فيصل درّاج *

يعطي أدونيس للشعر دلالة تضعه فوق أجناس المعارف كلها. فالشعر كشف ورؤيا، يخترق الظاهر الى الباطن، ويرحل من الحاضر الى المستقبل، ويهاجر من المعلوم الى المجهول، ويرى الأشياء المفككة في وحدتها العميقة. وكما يكون الشعر الحقيقي يكون الشاعر، يتوحدان ويستويان في الدلالة وتتوزع عليهما الأسرار. تحيل أفكار أدونيس على المدرسة الرومانسية المأخوذة بصورة الشاعر – الرائي، الباحث عن الحقيقه المطلقة في عالم يرى ولا يُرى، حيث الشاعر متصوف بجوهره، والمتصوف شاعر بالضرورة. يلتقي الشعر بالتصوف، في منظور رومانسي، يعزل الشاعر عن غيره، ويبني زمن الشعر في فضاء مفارق لا زمن له.

يكتب كولريدج في «السيرة الأدبية» : «إن سؤال ما الشعر؟ من الدنو من السؤال نفسه ما الشاعر؟ الى حد أن الاجابة على واحد منهما متضمنة في حل الآخر. ذلك أن الوضوح الذي يساند ويكيّف الأفكار والعواطف في عقل الشاعر ذاته ناتج عن العبقرية الشعرية نفسها، فالشاعر إذا أردنا وصفه في كماله المثالي، يدفع روح الانسان من كل أطرافها الى النشاط مع ترتيب قدراتها المختلفة الواحدة أدنى من الأخرى حسب قيمة كل منهما ومقامها النسبيين» (١).

ينطبق قول كولريدج ظاهريا على أدونيس، بمعنى مزدوج، فهو يأخذ بصفات الشاعر الرومانتيكي، ويضيف إليها صفات أخرى، مثلما أنه يماهي الشاعر مع القول الصادر عنه. وتظل «العبقرية الشعرية»، في الحالين، مرجعا يضيء ماهية الشعر وقائله. يتكيء أدونيس على «سر الشعر» ويعطي للشاعر صفاته المتعددة نقرأ في كتابه: «زمن الشعر» التوصيف التالي: «فالشاعر، تحديدا، ثائر.. الشاعر شاعر بالحرية أولا»، «كل شاعر ثوري هدّام كبير للمعروف، لأنه خلاق كبير للمجهول»، «إن دور الشاعر هو أن ينقض باللغة الثورية بنية

★ كاتب وناقد فلسطيني.

★★ اللوحة للفنان سعيد أبوريه – مصر

الحياة الشعرية الماضية. وإذا أدركنا أنه ليس ثمة انفصال بين اللغة والحياة، يتضح لنا أن دور الشاعر لا يقتصر على تثوير اللغة، أو تنقيتها وغسلها من «أدرانها» القديمة، وانما يتجاوز ذلك الى تنقية الفكر، وبالتالي الانسان والمجتمع»، «الشاعر يرصد العالم كله، وينبيء بتحولاته، ويضيء هذه التحولات»، «لا يكون الشاعر أو الشعر إلا إذا اغتسل من ركام العادة - يحترق بناره، ينبعث من رماده، هكذا يتقطر الماضي في لحظة الحضور» (٢).

إذا ابتعدنا عن كتاب «زمن الشعر»، وذهبنا الى كتاب آخر، صدر بعده بعقدين تقريبا، وهو : «الصوفية والسريالية»، عثرنا على صفات جديدة للشاعر : «فالشاعر هو من يوحي أكثر مما يوحى له» و«الشاعر الرائي يستهويه تحوّله الى نبي»، «وفي هذه الحالة ليس الرائي هو من ينطق أو من يفكر، وإنما هناك سر هو الذي ينطق بلسان الرائي. لا الأنا - بل المجهول أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا والعالم» (٣).

تتراءى صورة الشاعر، في البدء في أفعال الهدم والبناء والحرية والثورة، وفي تنقية الفكر واللغة والمجتمع. وتكتمل الصورة، لاحقا، في الانتقال من فعل الشاعر الى ماهيته التي تحض على الفعل، إذ الشاعر يقرأ لوحة المستقبل، معتمدا على الوحي وعلى مجهول يلقنه الكلام، تومىء الصورة الى الشاعر الذي «يوحي أكثر مما يوحى له »، والجدير بالاحتفال بسبب المجهول الذي يسكنه. والربط بين الشاعر والالهام قديم، ويرجع الى التقاليد اليونانية اللاتينية . فقد أسبغت هذه التقاليد على الشاعر ثوبا من الجلالة، فربّات الشعر وضعت على لسانه قولها، وجعلت منه «ترجمان الإرادة الإلهية والعرّاف والنبي، ومعلّم الحكمة ' وباعث الحياة المتحضرة، الذي يقدم مثلا أعلى، دينيا واجتماعيا، يضعه فوق الكاتب» (٤). وعلى الرغم من هذا الإجلال، فالأساطير اليونانية كانت ترفع من مقام الشاعر وتخفضه في آن، ترفعه حين تربط إلهامه بربّات الشعر أو بأبولون مباشرة، وتخفضه حين تجعل منه حاملا سلبيا لقول ليس له. وإذا كانت التحولات الاجتماعية، لاحقا، قد حررت الشاعر من رباطه المقدس، أو ألقت عليه ببعض الظلال، فإنه استعاد صورته الأولى في سطور المرحلة الرومانسية، التي بلغت ذروتها، في أوروبا، في النصف الأول من القرن التاسع عشر. فقبل هذه المرحلة أي في المرحلة الكلاسيكية، كانت للشاعر صفات الفنان، التي لا ترفعه فوق البشر ، ولا تنسبه الى ماهية مختلفة . وجاءت المرحلة الجديدة، التي لا تنفصل عن سياق معين، لتعيد الشاعر الى فضاء القداسة الأول، ولتغدق عليه صفات تمايزه عن غيره. استعاد صفات الفرادة في زمن مختلف، فهو تجسيد للطهر الذي هجر العالم وإشارة الى البراءة المفقودة. إن تمسك الشاعر بالإيجاب المفقود، كما تمرده على السلب الموجود، جعل منه مغتربا بامتياز، حتى أصبح الاغتراب محايثا له وسمة لوجوده. وصدرالاغتراب الشامل عن سببين يرد أحدهما الى ماهية الشاعر، وثانيهما الى وظيفته، فالشاعر لا يأتلف، في هواجسه،مع الانسان العادي، يتطلع الى المجهول ويرى ما لا يُرى، مثلما أنه ينكر العالم الذي قوّضته العادات المتراكمة، ويتطلع الى عالم جديد ومغسول ومشبع بالنقاء. تكشف جملة أدونيس عن «الخلاق الكبير للمجهول» عن الاغتراب المختلف إذ الشاعر يخلق المجهول في زمن اجتماعي أدمن على قراءة المعلوم.

يختلف الشاعر عن الإنسان العادي بقدر اختلاف المصادر التي يستمدان منها المعرفة. فالانسان العادي يظفر بنصيب من المعرفة، بالاعتماد على التجربة والتعلّم والتلقين، بينما يحظى الشاعر بمعرفته متوسلا الحلم والخيال و«عين القلب». يكتفي الأول بالعقل والتجربة الملموسة والقياس المنطقي، ويتمرد الشاعر على العقل والمنطق ويقصد أغوار الروح التي تفتح له الأبواب الموصدة. وتباين الطريقتين في التماس المعرفة، يعبر عن اختلاف الحقيقتين اللتين تم التوصل إليهما، فمعرفة الانسان العادي مجزوءة، كما طموحه، أما المعرفة الشعرية فتتكشف تتويجا للحقيقة أو طريقا مضمونا للوصول إليها. و«العبقرية الشعرية» التي جاءت في سطور كولريدج، هي الرؤيا التي تمتلك الحقيقة، اتكاء على بصيرة الحلم وعين الخيال. تتجلى الحقيقة، في تجربة الشاعر، منهجا وغاية في اللحظة عينها، توحد ما تفرق، وتؤالف ما اختلف، وتكشف عما احتجب، وتستقدم ما ابتعد. يقول نوفاليس: «الشعر ما كان حقيقيا بشكل مطلق. وكلما كان الشيء شعريا كان حقيقيا» (٥) .

يتماهى الشعر بالحقيقة ويغدو النهج الذي يفضي الى الحقيقة.وهذا ما يؤكده أدونيس حين ينتقد محدودية المعارف المتعارف عليها، علمية كانت أو تقنية أو أيديولوجية،لأنها تكتفي بالنسبي،تاركة المطلق من نصيب الشعر وحده. ولعل هذا القران بين الشعر والمطلق،هو ما يجعل من الشعر منبعا للحكمة وحين يقول كيتس : «الجمال هو الحقيقة» (٦). فإنه يمكن إعادة صياغة العبارة في احتمالاتها الممكنة، إذ الشعر هو الحقيقة والجمال والخير والايجاب كله في آن.

واذا كان الشعر هو الشاعر، وهو ما يلتقي فيه أدونيس مع كولريدج أيضا، فإن المطلق الذي يلازم الشعر يلازم الشاعر بالضرورة. وا لمطلق يتخلّق في ذاته، ويخلق حقيقة لا يدركها سواه. يقول فريدريك شليجل: «ينبغي للشاعر أن يخلق أخلاقياته، كما يخلق فنه، ينبغي له أن يكون مشرعا لنفسه» (٧) . يحقق الشاعر ذاته في العزل - الذاتي، الذي يفصله عن الآخرين، فله لغته وعاداته وأعرافه التي تحيل على

ذاته ولا تعترف بما هـو خارجها. يغدو جـذرا لذاتـه، أو يصبح الشاعـر – الأصل، بلغة أدونيس، فكل ماله جاء منه، وكل ما ورد على لسانه جديد وغير مسبـوق. وهذا ما قصد إليه أدونيس حين أسبغ على الشاعـر صفات: المستبق والرائي والمغسـول والقائل بقول غير مسبـوق.. وهذه الصفـات، وما شـابهها، متنـاثرة في النصوص الشعـريـة الـرومـانسيـة وفي أقوال الشعـراء الرومانسيين: «خلق الشاعـر كي يشرح العالم والتاريخ للناس، لأنـه يقـرأ كـلام الله (بـالانش). إن الله يتجلى إمـا مبـاشرة في الطبيعة،وإمـا بواسطـة الشاعـر (هوجـو)... والشعراء أصـداء شجية منثورة في الكـون (لامارتين)» [٨]. تعلن هذه الأقوال عن الحقيقتين اللتين تصوغان ماهية الشاعر: تربط الأولى منهما بين الشاعـر ومعرفة خاصـة لا يحسنها غيره، وتشد الثـانية منهما الشـاعـر الى محراب المقدس، فهـو يقـرأ كـلام الله،ويفصح عن وجوده، ويقبـض على السر المتناثـر في أرجاء الكـون. تفضي هذه الحقيقة، في شكليها، الى فكـرة: الشاعر – الرسـول، الذي يشرح قولا يستعصي على الآخرين إدراكه، هذا من ناحية، والذي يترجم قولا قريبا من المقدس، من ناحيـة ثانية . تكمل صورة الشاعـر – الرسول غيرها من الصفات، وترفع الشاعر الى مقام مختلف عن البشر، ويتحول الشاعر الى إشارة مـزدوجة،ترد الى إنسان ناطق بالحقيقة والى كيان مقدس في آن. ولذلك لا يكون غريبا أن يكون موئلا للفضـائل الحاضرة والغائبة معا، يـرد الى البراءة المفقودة والجمال المهجـور والخير المنـدثر، و«يحتفظ ببسـاطـة الطفل» و«يتـوافق مع الأشيـاء والحيـاة الطبيعيـة» ويـردد «أصـوات الطبيعة» وينقلها الى البشر.

يحمل الشاعر زمنه فيه وينأى عن أزمنة البشر، فهو حامل الخير الذي كـان والحقيقة التي كانـت. ينوس قول الشـاعر بين زمن مـاض كان وانقضى وزمن قـادم يستعيد الأصل القـديم. ولهذا فإن الشاعر الحقيقي لا يعيـش في زمنه أبدا، بل يغيب فيما انقضى أو يسافر الى ما لم يأت بعد. وهو الأمر الذي يقيم علاقة ضروريـة بين الشاعـر والاغتراب وبين الشاعـر والمنفى. يغترب الشاعر عن زمن يبحث عن المنفعة ويحتفظ بالعادة ويعرض عن حديث القلب. بل يمكن القول، وبلغة هيجيلية إن زمن الشعر هو زمن البراءة الأولى، في حين أن زمن النثـر هو زمن الإثم الـلاحق. ولعل التنـاقض، الـذي لا تصـالح فيـه، بين زمن الشعـر وزمن النثـر، هو الـذي يصل بين الشـاعر والنبي، وبين الأول ورغبـة الاصلاح العـارمة. ويكون الشاعـر، في هذا كله، منفيـا في المكان والزمـان، لا يرضى بالآخريـن ولا يرضى الآخرون به، تـلازمه الحيرة والقلق، ويسكنـــه رفض ثقيل يصل الى حـدود الـرعب. يشرح «ليرمونتوف» أحوال الشاعـر فيقول : «إن الشاعر يجتاز متخـوفا شـوارع المدينـة، والناس يصيحـون بـه ويرجمونـه، ويقولون أثناء عبوره: لقد حملـه كبرياؤه على هجر مجتمعنا لقد اغتر ذلك المجنون المسكين بأن الله أنـزل عليه وحيه! وهـا هو ذا شـارد اللب، مضنى، عار، بائس يزدريه كل الناس» [٩]. تتجمع في هذه الجملـة، من جـديد، صفـات الشاعـر الرومـانسي، فهو المنبوذ والمرجـوم، لا لشيء إلا لأنه يترجم القـول الالهي الموحى إليـه، وينكـر القول البشري الـذي عـلاه الغبار. مع ذلك، فإن المنبوذ المسكين في لغة النثر هو «الانسان الكامل» في لغة الشعر، الذي يرفضه الآخرون بسبب رغبتـه العارمة في إصلاح شؤون الآخرين.

ولقد عبر شـلي، الرومانسي الانجليـزي في مقاله: «دفاع عن الشعـر» عن حقيقة «الانسـان الكامـل»، الذي يمثلـه الشاعـر، فقال:«الشعـراء هم الكهنة الذيـن يتلقون وحيا خفيـا،هم المرايا التي تعكس الظـلال الماردة يلقيهـا المستقبل على الحاضر. هم الألفاظ التي تفصح عما لا تفقه، هم الأبواق التي تـدعو للمعركة لا تحس بما تلهبـه في النفوس من حماس، هم القـوة التي تحرك الأشيـاء ولا يحركهـا شيء الشعـراء هم شراع العـالم الـذين لم يعترف بهم انسان» [١٠].

تتراءى في أقـوال شـلي أقـوال أدونيس عن الشـاعـر الـذي «يوحي أكثـر مما يوحي لـه»، وعن الشاعر «الذي يستهـويه أن يكون نبيـا». وفي الحـالين، يكون الشاعر حيث أرادت لـه «اللغة المقطرة» أن يكـون، منفردا في مـواصفاتـه ومتميزا في رسـالته ومغتربا في مصيره. يلتقي بـالكهنة بـالظلال الماردة وبمستقبل غير مرئي، ولا يعترف بـه، في أشواقه النبيلة، أحـد. وبسبب هذا الوضع الغريب تكون لغة الشاعر غـريبة على صورته، موسومة بـالـوحي وبتراتيل الكهنـة، بل إنها قادمـة من زمن آخـر. لغـة تكشف القـول وتحجبه، فمن يـوحى لـه، في زمن مغترب، ينطق بما أرادت له اللغة، لا بما أراد له الـوحي أن يقول. ويعبر في لغته المغتربة «التي تفصح عما لا تفقـه»، كما يقول شـلي، عن توق الى زمن لا اغتراب فيـه، تسـاوي فيـه الكلمات دلالاتها وتفقـه مـا تفصح عنـه، دون انزيـاح. يلتقي الشاعـر بالنبي، كما الشعـر بـالدين، في أكثـر من مكان. يتقـاسمان الالهام واللغة المغتربـة والتبشير بعالم أفضل. مع ذلك فإن الشـاعر ينتسب الى الشعر قبل أن ينتسب الى أي فضاء آخر، الأمر الذي يجعل الشاعر، كما يراه شلي ورومانسيـون غيره، يلخص في قوله الشعـري رسالة «جوهر الأديان» دون أن يرد الى ديانة محددة.

يقرب مفهوم الوسيط – البشير الشعر من الدين، فكلاهما وبشكلين مختلفين وسيط الى عالم مغايـر للعالم القائم ونقيض لـه، ينتفي فيـه الاغتراب ويحقق الانسـان وحـدتـه المفقـودة. وانتساب الشعر الى الدين، كما القول بـدين الشعر، أمر لا جديد فيه، عرفته حقول أخرى من المعرفة. فقد تحدث مكسيم جوركي عن مـزايـا الفن، ورأى فيـه دينـا للمستقبل، ورجـع روجيـه جارودي الى الفكرة ذاتها، لاحقا، وأعطاهـا إضاءة جديدة. أما في الفلسفـة فقـد اقترح فيـوربـاخ «دين الانسـان» الـذي يحتفظ

بالرسالة الدينية، ويضع الأبعاد المتعالية جانبا. وعلى هذا، فإن شلي، المنتسب الى عالم الكهنة، لا يتجاوز الدين ولا ينفيه، بل يتمرد على «الدين المؤسساتي» ويدافع عن الدين في «جوهره الصحيح». وهذا ما وضحه لويس عوض، في مقدمته الشهيرة لمسرحية شلي: «برو مثيوس طليقا» حين كتب: «ومن هنا نرى أن شلي الذي كان أشد الناس عداوة للكنيسة ورجالها ونظمها وتعاليمها. كان أقرب المفكرين الى روح المسيح. لقد كان ثائرا على المجتمع ومواصفاته وناقما على الدين لأن الدين خرج عن فكرته الانسانية وأصبح مؤسسة اجتماعية كبنك الدولة أو وزارة الدعاية أو البرلمان في أي مجتمع. ولكنه ظل محتفظا بالجوهر المسيحي في جميع آرائه الأساسية رغم تنكره للأشكال التي اتخذتها المسيحية في العصور المختلفة» (١١). وواقع الأمر، أن المثال الأفلاطوني محايث لتصورات الشاعر الرومانسي، فالأخير يتمرد على عالم أصابه العطب والفساد، ويدعو الى استعادة الجوهر الأول، في القول والايمان والسياسة.

وإذا كان الشاعر في وظيفته، من حيث هو وسيط – بشير، يقرب الشعر من الدين، فإن الرسالة الشعرية، في لغتها المرمزة، تقرب بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، يعود التقارب الأول الى تشابه المنظور والوظيفة ويرجع التقارب الثاني الى الشكل اللغوي، الذي يركن إليه الشاعر والمتصوف معا. فالأول كما الثاني يأخذ بلغة مرمزة، تشير الى موضوع وتحيل على موضوع آخر في آن. وما لغة الرموز الا ترجمة لوعي قلق يعرض عما يعرف ويخاطب ما لا يعرف. والمعرفة المقصودة والمجهولة في اللحظة عينها، هي التي تفرض لغة الرموز، وتجعل من اللغة المرمزة تعبيرا موضوعيا عن القلق على التجربتين الصوفية والشعرية الرومانسية. يتجلى هنا ومن جديد، الفرق بين الشعر والنثر، فالأول يستدعي لغة تقبل بالإبهام والغموض، والثاني يركن الى لغة أكثر وضوحا وشفافية ولذلك عظم الصوفيون من شأن الشعر، وتعاملوا مع القصيدة بإجلال كبير، مثلما نظر الشعراء الرومانسيون الى التجربة الصوفية بانبهار لاستار عليه. يقول أدونيس: «كل شاعر حقيقي هو، في هذا المستوى، صوفي أو سوريالي: يتوق الى عالم وراء العالم الأليف، واعيا أن ذلك لايتم له إلا بشرطين: الأول هو التخلص كليا من المناخات الشعرية التي تأسست اجتماعيا من أجل أن يكون نقيا في ذاته وفي لغته، والثاني هو الانسياق وفقا لهذا النقاء، في مجهول اللغة ومجهول العالم» (١٢) يبرر المجهول المزدوج اللجوء الى لغة مغايرة، تختلف عن لغة المعلوم. تحيل اللغة «النقية في ذاتها» الى رؤيا فردية، تقطع، وبسبب ذاتيتها المغلقة، مع المناهج المعرفية المتداولة، أي تصبح لغة الرموز رسالة ومنهجا في آن.

ويمثل رامبو، في رأي أدونيس، صورة للشاعر الذي يوحد في ذاته التجربتين الصوفية والشعرية، بشكل تكون فيه كل منهما صورة للأخرى. ومع أن أدونيس يبني تأويله على أساس أن شعر رامبو متحرر من آثار الثقافة اليونانية – اليهودية – المسيحية، على خلاف غيره من شعراء الغرب، فإن ما يجذبه الى ا لشاعر الفرنسي هو دعوى الأخير بالبحث عن المجهول والوصول إليه. فقد أخذ رامبو بجملة من المقولات التي يحتفل بها أدونيس، ويجعلها مدخلا ذهبيا للتجربة الشعرية، مثل الاطمئنان الى الرؤيا والاعراض عن العقل، وتأكيد «لغة الروح مدخلا للأسرار كلها» و«تعطيل فعل الحواس» والركون الى الانفعالات والهلوسة الطليقة. ولعل في فكرة «تعطيل فعل الحواس» ما يذكر بكثير من الأقوال الصوفية الاسلامية، مثل: «التصوف قطع العلائق ورفض الخلائق واتصال الحقائق»، أو «ليس الصوفي بمرقعته وسجادته ولا برسومه وعاداته، بل الصوفي من لا وجود له» (١٣). وفي حال كهذه، حيث يغيب الوجود وينتفي البدن، تنصرف الروح الى عالم جديد، قوامه النور والاشراق،تترجمه لغة جديدة متحررة من القيود كلها، بل يختزل الوجود كله الى لغة «نقية» و«مقطرة» «لا تعي ما تفقه به».

تتمثل تجربة رامبو في رفض معطيات الحس وأحكام العقل، والتطلع الى خلق عالم مضاد ينبجس من الحلم والخيال «وتشويش الروح المقدس». وللعامل المضاد خلائقه التي على صورته، إذ «المعمل يتمثل للشاعر مسجدا والعربات تتمثل له وكأنها تسير على طرق السماء» (١٤). تتكشف، في هذه المحاولة، صورة العالم الذي يريده الشاعر، أو صورة الشاعر الذي لا يرضى إلا بعالم مضاد، يلبي توقه، من حيث هو إنسان مختلف، وتتجلى، من جديد دعوى الشاعر – النبي، الكاره لما يرى والمتمرد على ما وجد، والذي لا يقبل الا بعالم من صنعه، تختلف فيه الأشياء والأحوال عن العالم المبذول. وتبدو مقولة «الضد» حاضرة في العلاقات كلها، فعالم الشعر، كما لغته، مضاد للعالم المألوف، مثلما أن منظوره مضاد لأي منظور آخر. وهذا ما يعبر عنه رامبو حينما يقول: «أقول أن على المرء أن يكون رؤيويا. وعلى المرء أن يجعل نفسه رؤيويا». أما بلوغ مقام الشاعر الرؤيوي فيتم في تجربة حارقة، يتبدد فيها الانسان – الرأي بقدر ما يتبدد عالم الحواس ويتشتت، بحيث يتحول صاحب المعاناة الى «المريض الأعظم المجرم الأعظم، اللعين الأعظم – والعالم الأكبر، لأنه سيبلغ المجهول» (١٥). وفي هذا كله، فإن الشاعر لا ينسحب من عالم الأشياء الى عالم الروح، بسبب ذاتية مريضة لا تتحمل المألوف، إنما يذهب الى خياره بسبب الرسالة التي أوكلتها الموجودات إليه لأنها لا تحسن التفريق بين الغفلة واليقظة. بهذا المعنى فإن على الشاعر أن يصون الإيجابي المتبقى في العالم، وأن يوقظ البشر حتى يذهبوا إليه.

ومهما كانت مقاصد الشاعر الرؤيوي وأسبابها، فإن تجربته ، في لا عقلانيتها المتمردة، تستحضر الهذيان والغيبوبة وطلاسم الكلمات وهي لا تستحضر أثيرها الراعد بغية بناء قصيدة مبهمة، بل من أجل خير جماعي قوامه تملك المجهول والسيطرة الحقيقية على الحقيقة المطلقة ان عطف المجهول المستتر على الحقيقة المطلقة يعلن عن أزمة نفسية لا عن بحث معرفي، ويحيل صاحب التجربة على علم النفس لا على تاريخ المعرفة وإذا كان في تجربة رامبو ما يقربه من الصوفية الاسلامية، فإن في انغلاق أفق هذه التجربة وعبثيتها، ما يدلل على العبث الشعري الجميل في أفقه المسدود فعلى الرغم من دعاوى العالم المبذول والعامل السامي المضاد له، تبقى تجربة رامبو تجربة في الشعر، لا يخفي جمالها الأكيد حنينها المستبين الى عالم السحر الأول، حيث تأخذ الكلمات المجنحة، وهما، مكان الأيدي الخلاقة.

ولعل ما يقرب رامبو من التجربة الصوفية، لا يعود الى تماثل التجربة أو تناظر المنظور، بل الى توافق الطرفين المجرد على الهروب من الواقع واللجوء الى فضاء الغيبوبة والأسرار والشطح، من أجل «فض السر الأكبر». وربما يسمح الرجوع الى كلمة الشطح، بمعناها الصوفي، باختصار تجربة الطرفين وتبيان التشابه بينهما. نقرأ عن عذاب الصوفي: «لقد توقل في معراج السلوك ففني عن كل ما سوى الله، وتطهرت روحه من كل ما لا ينتسب إليه. فصار في حال فناء عن وجود السوّي وشهود السوّي وعبادة السوّي. وتجلى له الحق لأول وهلة، فلم يصبر على ما شاهد، بل اندفع يصرخ وهو سكران بحميا الرؤية: أنا أنت لقد فض له عن السر الأكبر. فلم يقو على حمل هذه الأمانة العظمى في باطنه، ففاض لسانه بالترجمة عنها حتى يكون في هذا تصريف لما انطوت عليه من شحنة هائلة، وتلك ظاهرة الشطح» (١٦). تتضمن هذه الفقرة عناصر ثلاثة، تشير الأولى منها الى «تعطيل فعل الحواس»، الذي تحدث عنه رامبو، وتومىء الثانية منها الى المجهول الذي تم الوصول إليه (الحق أو الله، أو الحقيقة المطلقة)، ويعين العنصر الثالث اللغة، التي تترجم «الوجد الذي فاض عن معدنه»، لغة تصلحها النفس لتقول ما رأت. تقوم التجربة كلها في مقام المجرد، فلا مكان ولا زمان، إلا من المتناهي المأخوذ باللامتناهي. ولذلك فإنها تشرح أشياء من أحوال الشاعر، ولا تصف من ظاهرة الشعر شيئا ، لأن الشعر يدرس في تاريخ الأدب، بعيدا عن عالم السحر واللاهوت.

مع ذلك، فإن فكرة الشاعر – النبي، المتصوف الذي يتوسل الحقيقة، لا تتضح إلا إذا ربطت بالسياق الذي ولدت فيه. لأن الربط هذا ينزع عنها صفة الإطلاق ويعطيها معقولية أخرى. فالشاعر – النبي، الذي ينحدر من الرومانسية الشعرية الإنجليزية، تفسره الشروط الاجتماعية التي انتجته، والتي لا تنفصل عن التحولات التي أحدثتها الثورة الصناعية، ويتعرض ريموند ويليمز، في شرحه لمعنى «الفنان الرومانتيكي» الى نقاط عديدة. ومنها علاقة المبدع بقارئه، التي تهمش فيها ما هو شخصي، بعد تحوّل «الكتاب الشعري» في سوق الثقافة الى سلعة بين السلع الأخرى. أصبح الكتاب يذهب من صاحبه الى قارىء مجهول، تحدده السوق لا رسالة الشاعر. فقد كان مفهوم السوق الثقافية، وهو موجّه الى كم كبير من البشر، أن يخلق ما يدعى بـ : الجمهور القارىء، الذي يطالب بمعايير فنية، فيها من اليسر و«التبدل»، أحيانا، ما لا يقبل به الشاعر ويتمرد عليه. يضاف الى ذلك مفهوم الصناعة أو التصنيع الذي جاءت به الحضارة الصناعية والذي في تأكيده على «المصنوع» و«المنتج الصناعي» قد ألغى العفوية والتلقائية. وكما دافع الشاعر عن فرديته أمام صنمية السلعة، حيث الإبداع المعين سلعة لا اسم لها في سوق كبير، فإنه واجه بغضب شديد تصنيم الصناعة وتمجيد الآلة. وأخرج في هذه المواجهة تعابير الوحي والإلهام والإشراق، وصولا الى فكرة «العبقري المتوحش» التي قال بها سقراط في حديثه عن الشاعر. وليس من الصعوبة – هنا – أن تلمح إحتجاجا على النزعة العقلانية المفرطة، التي لازمت الثورة الصناعية. أفضت العناصر السابقة الى فكرة المبدع المستقل، أي العبقرية القائمة في ذاتها، بما يشتق منها من صفات الرائي والرسول، والتي تحن في جوهرها، الى زمن انقضى مليء بالأسرار وينحني خاشعا أمام العارف الذي يفض الغوامض (١٧) . ولا يبتعد ادمون ويلسون، في كتابه قلعة اكسل، كثيرا عن تحليل ويليامز، وإن كان يعالج موضوعه دون تفاصيل كثيرة. يقول ويلسون: «أحد الأسباب الرئيسية في انسحاب شعراء نهاية القرن الماضي من حياة عصرهم العامة، كان بالطبع أن المجتمع الفائدي الذي انتجته الثورة الصناعية وصعود الطبقة الوسطى لم يترك للشاعر مكانا فيه» (١٨). يأتي هذا القول في معرض شرح الجموح الشديد الذي ميّز تجربة رامبو.

إن تأمل صفات الشاعر الرومانتيكي، في السياق الاجتماعي – التاريخي، الذي دفع إليها، يهذب الكثير من الإيحاء الميتافيزيقي الملازم لصفات الشاعر النبي أو الشاعر – العراف، أو الشاعر الرؤيوي يتحوّل الشاعر، في صفاته الوهمية المتعددة، الى: معلم، لا أكثر ولا أقل، يرفض قصيدة قديمة ويقترح قصيدة جديدة ويتوق الى عالم مختلف عن عالمه. بل إن هذا الشاعر الذي توحي رومانسيته بأنه متعال عن الوقائع اليومية، كان متورطا بعمل سياسي يومي. يكتب ريموند ويليامز في كتابه «الثقافة والمجتمع» (١٧٨٠ – ١٩٥٠): «إن وردزورث كتب منشورات سياسية. وكان بليك صديقا لـ توم بن وجرّب العصيان، وكتب كولريدج مقالات صحفية سياسية

وفلسفة إجتماعية، وإن شلي بالاضافة الى هذا، وزع منشورات في الشوارع، وكان سوذي معلقا سياسيا دائما، وتحدث بايرون عن الاضطرابات ضد النظام، ثم مات متطوعا في حرب سياسية» [١٩]. تبين هذه الإشارات أن فكرة الشاعر - الرائي لا تتضمن قسرا، التعالي والانعزال والبرج العاجي والذوبان في مياه البلاغة الفضية،بل هي مجاز لمنظور نظري وعملي، يعلي من شأن الشعر، دون أن يساوي بين الشاعر والمطلق، وحتى رامبو المأخوذ بالنور والاشراق والعوالم المضادة، كان نصيرا متحمسا لـ «كومونة باريس»، التي حاولت بناء «سلطة اشتراكية» جديدة.

ومثلما لا يستبين معنى الشاعر الرومانسي الرسول إلا بالعودة الى سياقه، فإن المعنى ذاته ينسحب على الصوفي، الذي يضيق بالعوالم الضيقة ويتطلع الى الانفتاح على المطلق، أو الذي يحتج على سلطة سياسية لا تلبي في أفعالها روح النص الديني. فحال المتصوف، كحال الشاعر الرومانسي،ترد الى شرط يفرض التمرد ويمليه ويفرض الشكل الذي يأخذه التمرد، من حيث هو شكل معين يرتبط بمستوى وعي معين. يكتب رينولد أ نيكولسن في كتابه: «في التصوف الإسلامي وتاريخه» ما يلي: «فإن هذه العوامل في جملتها تكوّن الظروف التي نشأ فيها التصوف وترعرع، سواء في تلك العوامل السياسية أو الاجتماعية أو العقلية، كالاضطرابات والفتن الداخلية في عصر بني أمية، وموجات الشك والتعصب العقلي التي طغت على المسلمين في العصر العباسي الأول، وكالتطاحن المر بين أصحاب المقالات والفرق...» [٢٠] وفي الحالين، فإن في اختلاف السياق التاريخي، ما يعطي متمردا يرفع لواء الشعر وما يعطي متمردا آخر يعيد قراءة النص الديني، دون أن يعني ذلك على الاطلاق أن المتمرد الأول يماثل المتمرد الثاني ويماهيه.

ويبدو أن أدونيس، الذي يساوي التجربة الشعرية بالتجربة الصوفية، يقرأ التجربتين، بعد أن يعزلهما عن سياقيهما التاريخيين المختلفين، وبعد أن يفصل فيهما بين النظري والعملي. وهذا الفصل، في القراءة المجزوءة يسمح له أن يجرد التجربتين، وأن يختزلهما الى مفهوم المطلق الشامل، الذي يحتفل به الشاعر الشامل، بل يمكن القول: إن أدونيس لا يشتق مقولة المطلق بعد قراءة مشخصة للتجربتين السابقتين، بل إنه يبدأ قراءته بتطبيق مسبق ومجرد لمقولة المطلق عليهما، الأمر الذي يتيح له أن يعزل التجربة عن السياق والعملي عن النظري. ولعل هذا التجريد هو الذي يجعل أدونيس مبهورا بتجربتين تختلفان في سياقهما عن السياق الذي يعيش فيه. فليس في سياق أدونيس الراهن، من ناحية ما يحمله على الاحتجاج على الحضارة الصناعية أو السيطرة المستبدة للعقلانية. فالعالم العربي لا يزال في معظم أقاليمه، إن لم يكن كلها،بعيدا عن الصناعة أو الثورة الصناعية، مثلما هو بعيد عن صنمية الآلة وتصنيم التصنيع. ولا يختلف وضع العقلانية عن وضع الصناعة، فأشكال التفكير المسيطرة تأخذ بالتصورات التي تسمح لها التربية المسيطرة بالأخذ بها، دون أن تلتقي بالعقلانية إلا في حالات عارضة. وإذا كان الشاعر الرومانسي الانجليزي يشكو من سيطرة المهندس، فإن هذه الشكوى لا وجود لها في سياق أدونيس، لأن رجل الدين فيه يحتل مكان المهندس. وواقع الأمر لا يختلف فيما يمس التجربة الصوفية، التي ترد، في جوهرها العميق، الى قراءة ذاتية مغلقة للنص الديني.

إشارات

١ - كولريدج : النظرية الرومانتيكية في الشعر، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ٢٥١.

٢ - أدونيس: زمن الشعر ، دار العودة بيروت، ١٩٧٨، ص: ١٠١، ١٠٦، ١٧٤، ١٧٣، ٢٩٤..

٣ - أدونيس : الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢، ص : ١٢٨، ٢٤٠، ٢٣٩،

٤ - بول فان تييغيم : الرومانسية في الأدب الأوروبي، الجزء الثاني، وزارة الثقافة ، دمشق، ١٩٨١، ص ١٣٧.

٥ - المرجع السابق، ص ١٣٢.

٦ - المرجع السابق، ص : ١٣٢.

٧ - المرجع السابق، ص : ١٣٨.

٨ - المرجع السابق، ص ١٤٠.

٩ - المرجع السابق، ص : ١٤١.

١٠ - شلي : بروميثيوس طليقا، ترجمة لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص: ٩٠.

١١ - المرجع السابق، ص ١١١.

١٢ - أدونيس: الصوفية والسريالية، ص ١٧٦.

١٣ - رينولد أ. نيكولسن: في التصوف الاسلامي وتاريخه، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٤٠.

١٤ - أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٦٣، ص ١٩٢.

١٥ - أدمون ويلسون: قلعة اكسل، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٧٩، ص : ٢٠٩.

١٦ - شطحات الصوفية (عبدالرحمن بدوي)، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٨، ص ٩.

١٧ - أدمون ويلسون، مرجع سابق، ص ٢٠٧.

١٨ - ريموند ويليامز : الثقافة والمجتمع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٥٣-٦٠.

١٩ - المرجع السابق، ص : ٤٧ - ٤٨.

٢٠ - التصوف الاسلامي، مرجع سابق ، ص ٧٢.

* * *

أسـئلة الشعر
و
مغالطات الحداثة

محمد لطفي اليوسفي*

يوهـم مسار الحداثـة الشعرية في الثقـافة العـربية بـأنه مجرد استنساخ للحداثة الغـربية التي أنبنت على فكرة التخطي والتجاوز وحتمية التطور والسبق. فلقـد تشكل خطاب الحداثة الشعـرية في الثقـافـة العـربية مأخـوذا بضرورة الانقطـاع عن القديم العربي والتغـاير معه دون أن يتمثل ما طـال ذلك القديم من تشويـه وتدجين واحتواء قـام به المنظرون العـرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم للنصوص الابداعية.

لم يقع التفطن،لحظة صياغـة شعار التجاوز والهدم،الى حجم المسافـة الفاصلة بين النص الابـداعي القديم والقراءة المرافقـة له أي قـراءة القدامى لـذلك النص. لم يقع التفطن الى أن تلك القراءة كـانت قراءة وظيفيـة أيديولوجيـة يحركها حرص مضمر مسكـوت عنه على احتـواء النصـوص وتـدجينهـا والحد من انـدفـاعـاتها، قصـد لجم المتوحش فيهـا وترويضهـا وتحويلها عن مقـاديرها،بتغييب ما من متخيلنـا يعلن عن نفسه فيهـا. لذلك تحركت هـذه القراءة بين حـدي الاحتـواء والاقصـاء. احتواء النصـوص التي صـارت تحت مفعـول التـدجين والترويض،أليفة. وهي تشغل من تـراثنا مـركزه الـرسمي (نصوص امـريء القيس/ المتنبي/ المعري..الخ) واقصـاء النصوص التي استعصى عليهم فعل احتوائها (الف ليلة وليلة/ النص الصوفي/ النص الاباحي ..الخ).لأنها الموضع الذي ينكشف فيـه ما من متخيلنا لا يقبل الترويض والتـدجين،وإنها الموضع الذي تنكشف فيـه الذات بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبها وميلها العاتي للوقوف ضد كل الممنوعات والمحرمـات والمتعاليات. بايجاز : لم يقع التفطن الى أن قراءة القدامى قد شوهت النصـوص ودجنتها وغيبت ما من متخيلها ظل متوحشا بكرا.

تبعا لذلك تشكل خطاب الحداثـة الشعرية مأخوذا الى حد الهوس بفكرة المحـو والابتداء. جاء التحديث الـرومانسي فأعلن الخروج على النمط الاحيائي وعلى الشعـر العربي القـديم الذي تتكيء عليـه جماعة الأحيـاء،وحـرص على انجاز فعل الابتـداء. يقـول الشـابي معبرا عن القـانون الـذي أدار رؤيـة التحـديث الـرومـانسي: «لقـد أصبحنا نتطلـب أدبا قـويـا عميقـا يـوافق مشاربنـا ويناسب أذواقنـا في حياتنا الحاضرة (...) وهـذا ما لا نجده في الأدب العـربي ولا نظفر به لأنه لم يخلق لنـا نحن أبناء هذه القـرون بل خلق لقلـوب أخرستهـا سكينة الموت» [١]. ثم يجزم بأن الخيال العربي الذي انتج الشعر القديم خيال «أجدب كالصحارى التي نما فيها وتدرج» [٢].

ثم جـاءت قصيـدة التفعيلـة مسكونـة بـالهاجس نفسـه وتحركت داخل حدي الثنائية نفسها. ألغت التحديث الرومانسي وأعلنت الابتـداء. فلقد انطلق أصحـابها من قناعـة مضمرة عبر عنهـا أدونيس قـائلا: « لا تنشأ الحداثـة مصـالحة بل تنشأ هجـومـا. تنشـأ اذن في خـرق ثقـافي جـذري وشـامل لما هـو سائد» [٣].

داخل هـذا الرحـاب ذاتها افتتحت قصيـدة النثر مجراهـا محملة، هي الأخرى،بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعتبره قديمهـا (قصيدة التفعيلة).يعلن فـاضل العزاوي،معبرا عن رؤيـة جماعة قصيـدة النثـر : «القصيدة الجديـدة هي التي تخلق قوانينهـا الخاصة بها حيث لا توجد قـوانين مقررة سلفا اطلاقا» [٤].

***

* ناقد تونسي وأستاذ جامعي.

هذا هو المشهد الشعري اذن.

تاريخ مليء بالجراحات والتصدعات.كل حركة تنشد التخلص مما تعتبره قديمها، وتهفو الى محوه كي تشرع في الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

هذا التماثل الظاهر بين الحداثة الشعرية الغربية والحداثة الشعرية في الثقافة العربية سيؤدي الى بروز نوع من الوعي الشقي يحول دون الشروع في مساءلة خطاب الحداثة لأطروحاته ومنجزاته.والثابت أيضا أن الاندفاعة التي شهدتها قصيدة النثر مشرقا ومغربا، ستزيد الوعي شقاء [5] وتجعل عملية المساءلة تكف عن كونها قراءة للنصوص واستكشافا لما طال حدث الكتابة من تحولات وتغييرات، وتصبح مجرد مراجعة متوترة تحكمها الأهواء وتديرها الرغبات، مراجعة تتخذ أكثر من مظهر وتتزيا بأكثر من قناع. فترد في شكل تبرؤ من منجزات حركة التحديث الشعري يقوم به شعراء الحداثة أنفسهم، تبرؤ يصل الى حد اعتبار الحداثة فعل تدمير طال الشعر العربي في العمق. يقول محمود درويش : «ان تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تـألب على كتابتها آلاف الشعراء» [٦].ثم يجزم معلنا : «نحن محتاجون الى العودة الى الأصالة» [٧] .

تتحول هذه المراجعة، أحيانا أخرى، الى موقف يلح في نبرة طافحة بالنوح على الذات والندب على الثقافة العربية، على تراجع الشعر وتلاشيه وتوغله عميقا في عتمة الأفول. يقول أدونيس في بيان الحداثة: «ليست الحداثة وحدها غير موجودة في الحياة العربية، وانما الشعر نفسه هو كذلك غير موجود» [٨]. وهذا ما يذهب إليه الخطاب النقدي أيضا. يقول خليل النعيمي مثلا، في نبرة طافحة بالتشفي، «كما صنعنا الفن الشعري قديما حين كنا بحاجة إليه،فنحن في سبيل تشييعه الآن. ويأتي موته دليلا على نمونا» [٩] .

لكن الالحاح على أن حدث الكتابة الشعرية في الثقافة العربية يحيا، اليوم، أعتى مآزقه انما يتم ويأخذ حجمه ومداه دون أن يقع التفطن الى أن المأزق يوهم، في الظاهر، بأنه مأزق الشعر في حين أنه يطال الكتابة بمختلف أجناسها. انه ضارب بجذوره عميقا في بنية الثقافة العربية المعاصرة.

ان الحديث عن المأزق وتفخيمه على هذا النحو انما يتم دون وعي بأن العلاقة التي فتئت تحصل بين النص الابداعي المعاصر والخطاب النقدي المرافق له ليست علاقة تعاضد بل هي علاقة تعارض يصل، أحيانا، الى حد التنابذ. فلقد ظل الشاعر والناقد يناديان، منذ العشرينات، بضرورة تخطي القديم وهدمه وتجاوزه. وظل الخطابان، النقدي والتنظيري، يكرسان هذه المغالطة الى اليوم. فيما كان النص المنجز، النص الابداعي (الشعري والروائي معا) يشير الى أن التأسيس الحقيقي لا يمكن أن يتحقق ويكون الا بتحرير الذات الكاتبة. وتحرير الذات الكاتبة مشروط بتحرير ذاكرتها. كما أن تحرير الحديث العربي مشروط، هو الآخر، بتحرير القديم العربي مما طاله من تدجين وترويض واحتواء.

من هنا ندرك أن الحديث عن المأزق أنما يشير، صراحة، الى أن النص المعاصر يحيا بيننا غريبا. أننا نوهم بأننا نقرأه فيما نحن نستبيحه بواسطة مناهج ونظريات نجريها عليه عنوة وقهرا واغتصابا. لذلك يظل هذا النص يبادلنا مكرا بمكر. ولذلك أيضا سيظل هذا النص يصرخ في ليل وجودنا منتظرا أن نقترب منه ونستكشفه. اننا نوهم بأننا نقترب منه فيما نحن نمعن في الابتعاد عنه معلنين، في نوع من التشفي، تراجعه وانكفاءه وتلاشيه.

انها المفارقة.

وللمفارقة بيننا تاريخ ومدى. ولها أيضا سلطان هو الذي يجعلنا نطرح على أنفسنا من الأسئلة ما يحول دون تمثل ما يجري في نصوصنا وذواتنا من تغييرات وتحولات وصراعات. نتبرأ من قصيدة النثر [١٠] دون أن نقترب من لحظات قوتها واندفاعها. أو نركز على لحظات وهنها [١١] لنجزم بموت الشعر وتلاشيه.

صحيح، مع ذلك، أن قصيدة النثر توهم بأنها لحظة انقطاع وتصدع في مسار الحداثة الشعرية العربية. ولكنها متولدة عنه طالعة من صميمه. فلقد جاءت تكرس ما انبنى عليه خطاب الحداثة من تسليم بأن الكتابة فعل تخط دائم، فعل هدم وتجاوز وابتداء. شرعت بداياتها في التشكل مع حركة التحديث الرومانسي بالمشرق العربي [١٢]. ثم شهدت اندفاعة مع أنسي الحاج ويوسف الخال والماغوط. معنى هذا أنها بدأت قبل قصيدة التفعيلة..ورافقت حدث خروج الكتابة على نظام الشطرين. لكنها ظلت تشغل من المشهد الشعري هوامشه. حتى لكأنها انما تمثل أفق انتظار.

والناظر في مسار الكتابة الشعرية اليوم، يلاحظ أن الكتابة قد توغلت في هذا الأفق: ان قصيدة النثر تكرس وتعمم بالمشرق والمغرب. لكنها تطرح هنا وهناك من منظور أيديولوجي. ويقع الكلام عنها من وجهة نظر سجالية متحمسة. والحال أن التسمية في حد ذاتها، قائمة على مفارقة مذهلة.

إن كلمة «قصيدة» تدرج الكلام في دائرة الشعر. أما كلمة «نثر» فتخرجه من تلك الدائرة. فاذا مارسنا قراءة التسمية من اليمين الى اليسار (قصيدة/ نثر) نجد التسمية ذاتها ترسم أمامنا الشعر (قصيدة) وهو يتلاشى، تحت مفعول عملية الاسناد، في النثر. أما اذا قرأنا عكسيا (نثر/قصيدة) فإن التسمية تضعنا في حضرة النثر وهو يهفو الى التمرد على منزلته ينشد التحول إلى شعر.

لكن هذه المفارقة كانت قد حسمت في الماضي على أيدي المنظرين العرب القدامى [١٣]. فلقد ميز العرب القدامى، في تلك الأزمان، بين الشعر / النثر/الشعرية. وألحوا جميعا على أن الشعرية تقع في الشعر وتندس في النثر. فتجعل الحدود

الفاصلة رجراجة. وتعتصر المسافة الممتدة بين النمطين، تكاد تلغيها أحيانا. لذلك نلاحظ أن الحدود بين النثر الفني والشعر، في الثقافة العربية، واقفة هناك على الشفا الخطير. تكاد تمحي ولا تمحى.

ههنا بالضبط يأتي الوزن ليضطلع بمهمتين في غاية الخطورة. تتمثل الأولى في كونه ينهض بدور تمييزي. انه بمعنى آخر، عبارة عن عتبة واقعة في «المابين»، عتبة تقي النوعين من التلاشي. فالوزن يقي الشعر من التلاشي في النثر. وبذلك تصبح الشعرية صفة حاضنة لهوية الشعر. والوزن أمارة مانعة لنوعه. انه الخيط الدقيق الواهي الذي يحفظ النوع ويقيه من التيه والتلاشي في غيره. وتتمثل المهمة الثانية في كون الوزن يضطلع بدور تعميم الايقاع ودفعه نحو الذرى التي تميز الشعر عن سواه.

هكذا يصبح الوزن عبارة عن أرضية على أديمها تنغرس بقية المكونات الايقاعية. ومن تضافر الوزن مع بقية المكونات يتولد الايقاع باعتباره لحظة واقعة في تلك المكونات والوزن، مفارقة لها في الآن نفسه. ذلك أن الايقاع ليس مجموع مكوناته بل هو محصل تفاعلها. انه ناتج عنها مفارق لها.

والمقصود بالوزن هنا ليس البحور الخليلية (هذه مغالطة تمتلك بيننا حضورا فاعلا). ان المقصود بالوزن عند القدامى – وهو ما لم نتمثله –(١٤) يمكن أن يتجلى في شكل تفعيلات أو مقاطع أو نبر. المهم أن الوزن مكون ايقاعي يرد بمثابة أرضية على أديمها تنغرس بقية المكونات الايقاعية سواء كانت صوتية أو دلالية أو صوتية دلالية فيجريها ويديرها وفق نسق، بموجبه يضمن الكلام حدا من التناغم الداخلي لا يمكن أن يطاله أن هو عدم تلك الأرضية.

يعني هذا، ضمنيا، أن اقصاء الوزن المتعارف مغامرة لا يقدر عليها إلا من تمرس بالشعر تمرسا يمكنه من استبدال هذه الأرضية (الوزن) بما ينوب عنها، وينهض بدورها. ووقتها فقط يستل النص من مكوناته البانية لجسده ما به يبتني له ايقاعا خاصا يضمن له البقاء في دائرة الشعر. ووقتها فقط أيضا، يكف النص عن كونه يرفض ما ليس له عليه اقتدار أي الوزن ويهفو الى ما ليس له عليه اقتدار أي ما ينوب عن الوزن.

إن قصيدة النثر، بما يثيره حضورها بيننا من تصدعات، إنما تضع الخطاب النقدي في حضرة ما داخل أطروحاته ومسلماته من مغالطات جعلته عاجزا عن الاحاطة بما يعتمل في صميم النصوص وأصقاعها من صراعات وتحولات. فلا يتمكن تبعا لذلك، من الاحاطة بسؤال الشعر. والحال أن الشعر المعاصر، بمختلف تقاطعاته وخطاطاته، قد تمكن من الاضطلاع بأشد الأدوار خطورة وأهمية في مسار الثقافة العربية المعاصرة. بل إن سؤال الشعر هو الموضع الذي تتلاقى فيه كل أسئلة الراهن الثقافي العربي وتنحدر منه. لأنه سؤال يخص الثقافة العربية عبر مجمل عصورها وما شهده تاريخها من انقطاعات وتصدعات خطيرة مفجعة جعلت العلاقة بين التراث الرسمي وهوامشه المقموعة معطلة في ذواتنا ونصوصنا. وأدت الى تعطيل مماثل فيما يخص تمثلنا لعلاقة النص الابداعي المعاصر بالقديم العربي.

ههنا بالضبط افتتح الشعر المعاصر مجراه. وههنا بالضبط نهض بأشد الأدوار عنفا ومضاء. ان الشعر كما يعلن عن نفسه في ديوان الشعر العربي المعاصر، هو نداء الحرية. والكتابة فعل تحرير لما يظل مصادرا مغيبا في ذواتنا ونصوصنا كما سنبين. لكن فعل التحرير هذا لا يتجلى فيما تقوله النصوص فقط، بل فيما تتستر عليه أيضا. ولا يتراءى فيما يعلن عنه الشعر فحسب، بل فيما يتكتم عليه أيضا. وهذا الذي تتكتم عليه النصوص ولا يخبر عنه الشعر تصريحا، لا يمكن للقراءة الوظيفية النفعية أن تطاله. لأنه يرد مندسا في بنية النص عالقا بطرائق تشكل الكتابة وكيفيات تعالق الملفوظات وتشابك الصور وتوالد الرموز.

لذلك رشحنا، كي نكشف عن هذه الظاهرة، تجربة محمود درويش لأنها تجربة ظلت تتشكل مأخوذة بفكرة الحرية مسكونة بها الى حد الهوس. وهذا ما جعل الدراسات النقدية التي تناولت هذه التجربة تعمد الى تمجيد السياسي وتعليه على نحو، بموجبه، تصبح القراءة افقارا للشعر بتغييب منجزه الفني وحجب أسئلته، وافقارا لمفهوم الحرية باختزاله في الآني الظرفي العابر. ذلك أن أغلب الدراسات التي عنيت بهذه التجربة كانت وظيفية ايديولوجية يحركها حرص مضمر مسكوت عنه على احتواء الشعر وتدجينه والحد من اندفاعاته وهديره قصد لجم المتوحش فيه وترويضه بتغييب ما من متخيلنا يعلن عن نفسه فيه.

إن الشعر، كما يعلن عن نفسه في هذه التجربة هو نداء الحرية كما قلنا. لكن الحرية هنا ليست مجرد مفهوم ينشد ويقع التغني به واستنهاض المتلقي لطلبه. بل هي فعل ينجز في الكلمات وبالكلمات على نحو، بموجبه، يصبح النص موضعا تسترد فيه الذات حريتها. وتصبح الكتابة وقوفا ضد المتعاليات. ويصبح الشعر إقامة في الرحيل نحو دروب تضمن للكتابة شروط الابداعية. ذلك أن الشعر لا يكون في هذه الحالة، فعل هدم للقديم وتجاوز له، ولا يكون فعل محو وابتداء. بل يرد بمثابة حلقة نامية في مسار الابداع مطلقا. انه لا يلغي ذاكرته بل يستدعيها. ولا يتملص منها بل يستكشفها. واذا الكتابة حفر في الذاكرة وغزو لما احتمى بالنسيان ولاذ بالظل.

هكذا تضعنا الكتابة في حضرة العلاقة التي ما تفتأ تتم بين اللحظة الحاضرة وتلك التي أمعنت في المضي، بين النص الابداعي الحديث وذلك الذي علق من ذاكرتنا بقاعها. وهي، بذلك، تشير، إيماء، الى أن تحرير الذات الكاتبة ودفعها على درب التأسيس الحقيقي لا يمكن أن يتم الا مرورا بتحرير ذاكرتها المحجوزة،

ذاكرتها المليئة بالشروخ والتصدعات، بالتعطيل والانقطاعات. لأن جراحاتنا مثل أحزاننا ليست وليدة اللحظة الحاضرة، بل هي آتية من بعيد. وتغريبتنا لم تبدأ هنا والآن، بل رافقت جميع مراحل تشكل متخيلنا الذي ظل هو الآخر،محجوزا مصادرا مغيبا في تاريخ الثقافة العربية عبر مجمل عصورها.

يعلن هذا الحدث، حدث تحرير الذاكرة وتحرير المتخيل عن نفسه وفق طرائق متعددة تتبع مسالك ملتوية، مواربة، تجعل الاحاطة بها متعلقا يكاد يُطال ولا يطال. وهذه بعض تجلياته:

أ - مكر التاريخ ومكائد الكتابة

ما من شاعر، تحت الشمس، إلا وهو يحيا مأخوذا بالكلمات، مفتونا بهديرها واندفاعاتها، منشدا الى الأشياء، مشدوها أمام الفوضى، الفوضى العارمة. وببراءة طفل يشرع في اللعب بالكلمات والأشياء. واللعب هنا فعل وجود. انه أعظم فعل ما رسه الانسان على الاطلاق. ذلك أنه لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات لأن الكلمات هي ميدان المواجهة. وهي ميدان صنع ما يبقى من الأفعال والأحداث.

والناظر في شعر درويش يدرك، بيسر، أن الكتابة واللعب صنوان. بل أن اللعب قانون عليه جريان الشعر ومتصرفه. وهو الذي يجعل الكتابة تواجه النظام بالفوضى. والمتأسس بالتفكيك والبعثرة. وتعلن عن نفسها في شكل مساءلة لا تكل ولا تهدأ. لذلك تتعلق بالتاريخ. لا لتسايره. بل تنشد إليه لتخاتله. وتشرع في خلخلة قيم صارت - وهما - جزءا من ذلك التاريخ.

يكفي هنا أن ننظر في نص «مأساة النرجس ملهاة الفضة» حتى نجد اللعب يتخذ حجمه ومداه ويرد بمثابة مرتكز عليه مدار الكتابة وجريانها. لكن للعب أقنعة يتزيا بها .

* يرد في شكل سخرية تتخذ أكثر من مظهر. تتجلى صريحة أحيانا:

- لو كان ذو القرنين ذا قرن
- لو كان قيصر فيلسوفا
- تاريخنا تاريخهم
لولا الخلاف على مواعيد القيامة
- سنزرع فلفلا في خوذة الجندي (١٥)

ثم ترد خفية تعلن عن نفسها في شكل اقامة علاقات نصية بين أشد الرموز دلالة على المقدس والقداسة (آدم) وأشدها دلالة على الأرضي الحيواني المدنس(الديك):

وصب آدم في رحم زوجته على	**ديك لا ينام**
مرآى من التفاح	**لأن في الدنيا**

شهـــد الشهـــوة الأولى
دجاجات

* يتجلى اللعب أيضا في شكل بعثرة للأزمنة والأمكنة على نحو، بموجبه، يصبح النص موضعا تتعاصر فيه الأزمنة جميعها. وتلتقي، في رحابه، الأمكنة كلها. لذلك تتوالد الرموز الدالة على تلك الأزمنة اذ أن كلا منها ينتمي الى زمن خاص (آدم / قلقامش / هرقل / أوليس / مريم / هاجر / ذو القرنين / .. الخ). وتتوالد الأسماء الدالة على الأمكنة أيضا (روما / أثينا / قرطاج / صور / دمشق/ آسيا الوسطى / أورشليم /.. الخ).

* يرد اللعب أيضا في شكل مزج بين الغرائبي الخارق:

رجال أصبحوا شجرا
من المرجان في قيعان البحار

....

يستطيع بريدنا المائي أن يأتي على منقار هدهد

....

وغزالة الأبد التي زفت الى النيل الشمالي الصعود
والعادي المتعارف:
بقر ينام
ويمضغ الأعشاب

....

(قوم)
عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم ...
ويزوجوا أبناءهم لبناتهم ... ويعلقوا بسقوفهم
بصلا ، وبامية، وثوما للشتاء
وليحلبوا أثداء ماعزهم

* يطال اللعب أيضا مستوى التصرف في الكلمات وتعالق الملفوظات. ويشمل مستوى الاستعارة. فتصبح الكتابة قائمة عل الاضمار والقصد اضمار تحريف الكلام عن مواضعه وتحويله عن مقاديره . نذكر تمثيلا هذه الاستعارات :

- عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم
- عادوا على أطراف هاجسهم
- مضرجا بثيابهم

وهي جميعا استعارات تتولد عن تحريف جرت في الكلام مجرى العادة فصارت متعارفة تدخل في باب العادي من الاقاويل. (١٦)

الاستعارة كما وردت في النص	الاستعارة كما ترد في الاستعمال
- عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم	**- عادوا ليحتفلوا بماء وجوههم**
- عادوا على أطراف هاجسهم	**- عادوا على أطراف أصابعهم**
- مضرجا بثيابهم	**- مضرجا بدمائهم**

وبالاضافة الى ذلك يطال اللعب مستوى الكلمات من جهة المستوى الصوتي والدلالي. نذكر تمثيلا:

- ما سوف يحدث للصقور اذا استقرت في القصور.
- فتنة أو محنة.
- غاض أم فاض

- **خذني الى سفر / خذني الى وتر / خذني الى مطر**

كما يطال مستوى التلاعب بالكلمات والضمائر:

- **تاريخنا تاريخهم / تاريخهم تاريخنا**
- **نهايتنا بدايتنا**
- **بلادنا هي أن تكون بلادنا**

وبلادنا هي أن تكون بلادها

- **مستقبلين مودعين**
- **أقصى الوضوح هو الغموض**

ثم يتحول اللعب الى نوع من اللامبالاة والعبث بأفانين الوصف والاخبار كما جرت في الاستعمال. وهذه ظاهرة تتخذ أكثر من شكل منها مثلا:

* وصف الشيء بذاته :

- **الرمل رمل**
- **البحر بحر**
- **الليالي كلها ليل**
- **الجحيم هو الجحيم**

* وصف الشيء بضده :

- **السؤال جواب**

هكذا يعول النص على مكوناته البانية لجسده. ومن صميمه يستل ما به يبتني شكلا خاصا ونظاما خاصا وبنية خاصة، أنه يستدعي مكوناته (الكلمات / البنى التركيبية النحوية/ الاشتقاقات الصرفية/ الأزمنة / الصور / الرموز .. الخ).. يبعثرها حينا، ويستجمعها حينا آخر ليبني بها شكلا جديدا. يشرع في بعثرته من جديد حالما يفرغ من تشكيله واقامته وابتنائه.

وبذلك تصبح بنية النص نفسها دالة على العبث واللامبالاة والتيه الكوني الشامل. ان الشعر يقول ما يتكتم عليه التاريخ. بل ان الشعر يفضح ما لا يقوله التاريخ. فالرموز تشترك في الدلالة على الخروج والتيه في رحلة عذاب لا تنتهي (قلقامش الذي خرج من أروك / أوليس الذي أقام في الرحيل / آدم الذي طرد من السماء وشرّد في براري الفناء / هاجر التي هاجرت في هجرة لا تنتهي .. الخ). أما الأمكنة فانها ترد، في النص كما لو أنها مكان واحد يتراءى على أديم مرايا متناظرة. لذلك تلتقي قرطاج/وصور/ وروما / وأثينا / والساحل السوري/والأندلس /وطروادة/ وآسيا الصغرى.. الخ. حتى لكأن الأمكنة نفسها تشرع، حين النص يبعثرها، في الترحال وتبدأ سفر المقام في رحلة تيه لا تنتهي.

هكذا يواجه الشعر التاريخ، مكائد الشعر تفضح مكر التاريخ فالتاريخ يستمد معناه من الايهام بفكرة التقدم الخطي. ومنها يستمد سلطانه . أما الشعر فانه يتشكل ويحضر بيننا ليشير الى أن فكرة التقدم مجرد وهم. فلا وراء هناك ولا أمام. ولأن الذي كان هو الذي يكون أبدا. لا وراء هناك ولا أمام. ان الوجود اقامة في الرعب وادلاج في التيه. ولا معنى للتاريخ ان لم يتحول الى «أغنية»:

.... «أغنية»

وهشاشة تتفقد الانسان في آثاره

في قطعة الخزف القديمة، في أداة الصيد، في لوح يؤول، أغنية لتمجد العبث الشقي وقوة الأشياء فيما ليس يدرك (١٧)

ب - نداء المتوحش وتحرير القديم العربي

ههنا تصبح الكتابة فعل خلخلة لذاكرتنا الثقافية وما ترسب فيها من ثوابت وأحكام صارت، بحكم التداول والشيوع، تمتلك سلطان البداهة وتعمل عمل المسلّمة التي في ضوئها نتعامل مع اللغة والنص. وفي ضوئها أيضا تتحدد علاقتنا بالتراث فنقرأه في ضوء مقررات السلف. وننظر فيه وفق ما يفي بحاجات ذلك السلف القابع في العتمة من ذاتنا.

يكفي هنا أن ننظر في نص «رحلة المتنبي الى مصر» حتى يتبين لنا أن علاقة النص المبدع (نص درويش) بالنص المرجعي (نص المتنبي وتغريبته) لا يمكن أن تقرأ على أنها نوع من التضمين. ولا يمكن أن تقرأ من جهة كونها ضربا من التناص. لأن الكتابة هنا، تفتتح لها مجرى في مناخات أخرى وأقاليم أخرى. فهي لا تتكيء على نص مرجعي وتشرع في التنامي مغتذية بمنجزه الفني. بل تستكشف ذلك القديم وتصغي الى نداء المتوحش فيه، وتعيد ابتناءه على نحو، بموجبه، يصبح نص درويش فعل تحرير لنص المتنبي مما طاله من تدجين واحتواء وترويض قام به المنظرون العرب القدامى أنفسهم لحظة قراءتهم لنص المتنبي. اذ اكتفوا بابراز قيمته النفعية عندما اعتصروه في غرضي: المدح والهجاء. مدح الخصال الممدوحة للحث عليها. وذم الخصال المذمومة للتنفير منها.

ان نص درويش يكشف عما حرص العرب القدامى على لجمه وتدجينه واقصائه. نعني علاقة الشعر بمحنة الذات في مواجهة الرعب، رعب الوجود أي ما يجعل من الشعر نداء المتوحش في الذات نداء ما لا يقبل الترويض والتدجين والاحتواء. وما يجعل من الكتابة فعل هدم للمتعاليات وتدمير للمطلقات واعادة انتاج للذات. لأن الشعر انما هو ما يتردد في أغوار الذات وأصقاعها من حنين الى عالم لا اكراه فيه. وليس فيه ممنوعات أو محرمات. عالم غواية وغبطة ولذة. عالم يتناقض مع متطلبات المدينة والاجتماع لأنه يقوم على الخروج الدائم من الأليف الى المتوحش ومن النظام الى الفوضى.

لذلك يصلنا صوت المتنبي في نص درويش وهو يستبدل المطلق بالذات:

أضلاعي سياج الأرض أو شجر الفضاء وقد تدلى (١٨)
فتصبح الكتابة تمجيدا للبشريّ:
نسيت أن خطاي تبتكر الجهات
وأبجديات الرحيل الى القصيدة واللهب

وتثار الأرض لنفسها من السماء. وتصبح الأنا موضع تجلي المطلق. تقضي على تعاليه وتدرجه في الذات وتعلن:

... النهر لا يمشي اليّ فلا أراه
والحقل لا ينضو الفراش على يديّ فلا أراه

هكذا تضعنا الكتابة في حضرة المتوحش في شعر المتنبي. وهي، اذ توقفنا على ماغُيّب وعُطّل من ذلك النص، انما تشير الى أن النص الابداعي – قديما وغدا – هو الموضع الذي تعيد الذات ابداع نفسها فيه فيما هي تعيد ابداع العالم والموجودات. لأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات.

هذا ما يقوله نص درويش، وهذا ما يستكشفه في شعر المتنبي وتغريبته : إن الكتابة والعدم ندان مرعبان يقفان وجها لوجه. ندان مرعبان يتقابلان ويحتدمان في صراع حاد عات عنيف لا ينتهي الى غاية.

وهذا بالضبط، ما حرص النقد الوظيفي الأيديولوجي، قديما وحديثا، على لجمه وتغييبه واقصائه لأنه جزء من متخيلنا، جزء يتعارض مع الرؤية الميتافيزيقية للكون. انه قابع في الظل من ذاتنا محتم بالنسيان. لذلك ظل يرسم لنفسه مسارب ودروبا معقدة سرية. انحدر من الوعي الى اللاوعي. غاب من السطح واحتمى بالأغوار. وأصبح عالقا من ذاتنا، كالوشم، في قاعها، تحجب وتستر كي يواصل، في السر، العمل.

ولذلك أيضا ظل يعلن عن نفسه ايماء ولمحا. ظل يعلن عن نفسه منذ قلقامش حيث تنهض الكتابة لتنازل العدم.

وتواصل في شعر ما قبل الاسلام يقول طرفة مثلا:

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي
فدعني أبادرها بما ملكت يدي

ماذا تملك يد الشاعر في وجه المنية المتربصة والعدم الذي يسري في تفاصيل كل شيء ويبيد قطرة قطرة كل شيء ماذا يملك الشاعر غير الكلمات، غير هشاشة الكلمات وبهائها وعنفها. وهو يندس في كتاب «ألف ليلة وليلة» حيث تحتمي شهرزاد بالكلمات. فينهض السرد ويتشكل كمحاولة لابادة الموت أو ارجائه على الأقل. وهو الذي أدار شعر المتنبي أيضا. واندس في شعر درويش ثابتا عليه مدار شعرية النص.

***

هذا ما حرص العرب القدامى في زمانهم ذاك الذي أمعن في المضي، على لجمه وتغييبه لحظة قراءتهم للنصوص الابداعية. وهذا ما يظل في زماننا هذا في عداد اللامفكر فيه والمسكوت عنه.

***

إن التسليم بأن لا وجود للكائن خارج ما تسمح به الكلمات انما هو اعلان لشرعة الخروج على سلطة المتعاليات وهدم للمطلقات. هذا الخروج الدائم نحو ما يجعل من الكتابة فعل منازلة لرعب الوجود، هذا الخروج نحو ما يجعل من الكلمات ميدان مواجهة لا تكل، هذا الخروج الهائل هو بالضبط ما يمنح الشعر ماهيته من جهة كونه موضعا يوضع فيه الانسان قدّام حقيقته المفجعة: هشاشته. وبالكلمات وفي الكلمات يشرع في منازلة قدر لم يختره. فيصبح سيد نفسه. هذا ما يقوله الشعر، كما يعلن عن نفسه في تجربة درويش:

....

.... صنعت ألوهتي
بيدي، وآلهة القطيع مزيفة

....

السر في الانسان
والانسان سيد نفسه وسؤاله (١٩)

هكذا تعلن أسئلة الشعر عن نفسها إن النص القديم يحيا، هو الآخر، بيننا غريبا. انه في حاجة الى الاستكشاف، بعيدا عن شعارات الهدم والتجاوز والتخطي أي الشعارات التي مثلت من خطاب الحداثة أعتى مآزقه. لأن الصلة بين النصين، القديم والمعاصر، ليست صلة هدم وقطع وتجاوز بل صلة تنام في التغاير والاختلاف. وهذا يعني أن اعادة استكشاف النص القديم ذاته يمكن أن تتم بالنظر في النص الحديث ومنجزه الفني.

وهكذا تصبح أسئلة الشعر كشفا لما داخل خطاب الحداثة من مغالطات وفضحا للقدامة، فضحا لمكرها فضحا لسلطانها الذي يجعلنا نعتقد، واهمين، ان الأصالة هي النظر في الموجودات والكائنات والنصوص بعيون أسلافنا. والحال أن تأصيلنا مشروط باستكشاف الأبعاد المحجبة من الذات والنص أي الأبعاد التي غيبها القدامى أو لم يكشفوا عنها لأنها لا تفي بحاجات وجودهم في زمانهم ذلك.

بل أن سؤال الشعر، كما يعلن عن نفسه في تجربة درويش، انما يشير، صراحة، الى أن مفهوم «التجديد» يروج بيننا محملا بدلالة تحول دون تمثلنا لما يضمن للنص شروط الابداعية. فالتجديد، عندنا، يعني الابتداء. لكنه في نص درويش يعني العودة الى الجذور، الى الأصل، الى الفريد. انه ليس انقطاعا وتصدعا. بل انه لا يكون ابداعيا الا اذا كان يحمل في تلاوينه جراحات آتية من بعيد.

***

من هنا يتبين لنا أن الحديث عن تطابق الحداثة الشعرية العربية مع الحداثة الغربية واعتبار الأولى مجرد استنساخ أو رجع صدى للثانية انما يرجع في الواقع الى التمثل التبسيطي

للعلاقة المعقدة بين الأنا والآخر، كما يرجع الى عدم الوعي بوجود نوع من التعارض بين القول والقائل، بين الشعر والشاعر أي بين رغبات الشاعر وأهوائه وقناعاته من جهة، وقدرات الشعر وشروطه ومتطلباته من جهة أخرى فللقول على قائله سلطان.

دائما يكون للقول على قائله سلطان هو الذي يجعل التعارض بين النص المبدع (باعتباره لحظة نامية لكل ما أنجز قبله من نصوص)، والشاعر (باعتباره «أنا» عابرة معرضة للأهواء المتبدلة والرغائب العارضة) بمثابة موضع من المواضع التي ينكشف لنا فيها ما تمتلكه هذه الثقافة التي توهم بأنها تكتفي بالتقبل والنقل والتأثر من مقدرة فائقة على تحويل الفكرة أو المقولة أو الظاهرة وتبديلها وفق نسق يجعل استيعابها لتلك الفكرة أو المقولة رافدا يجدد طاقاتها ويقيها من التلاشي في غيرها.

الهوامش

١ – أبوالقاسم الشابي : الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة ١٩٨٢ ص : ١٠٥.

٢ – نفسه، ص : ٤٦.

٣ – أدونيس (علي أحمد سعيد): بيان الحداثة، ضمن كتاب البيانات، اصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين ١٩٩٣ ص : ٥٥.

٤ – فاضل العزاوي : نص بعيدا داخل الغابة، كتبه سنة ١٩٩٢.

٥ – راجع مقدمة المجموعة الكاملة لأدونيس، الطبعة الثانية، دار العودة بيروت ١٩٩١. يشير أدونيس في المقدمة الى أنه حذف الكثير من قصائده النثرية واعتبرها «كلاما غفلا» قال عنه انه لا يدخل في باب الشعر ولا يندرج ضمن باب النثر.

وانظر أيضا:

* مقال لطراد الكبيسي بعنوان : تحولات النص الشعري العربي من النثر الى النثر، مجلة المسار، تونس / جوان ١٩٩٥. يحاول المؤلف أن يبحث لقصيدة النثر عن جذور في الثقافة العربية فيذهب الى انها آتية من بعيد، محاولا أن يثبت أنها امتداد للنصوص الشعرية النثرية القديمة (البابلية / الآشورية / الخ.)

* مقال لعباس بيضون بعنوان : ملاحظات حول ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة نشر ضمن كتاب المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ضم أعمال الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، نشر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٥، ص ٧١ وما بعدها. يذهب الباحث الى أن لقصيدة النثر جذورا وجذورها قائمة في النصوص الشعرية التي وقع نقلها الى العربية، معتبرا تلك النصوص التي ترجمت الى العربية قد صارت تحت مفعولات الترجمة، نصوصا عربية.

* انظر أيضا الندوة التي أجرتها جريدة الرياض في الملحق الثقافي عدد أغسطس / أوت ١٩٩٥ مع كل من: عبدالله الغذامي ومصطفى الشكعة، وعبدالحميد ابراهيم، وعلي الدميني، وحامد أبوأحمد، ويحيى عبدالدايم، ومحمد العلي .. وهي ندوة تكشف ارتباك الخطاب النقدي وتردده. إذ أن المواقف تحركت بين حدي الرفض والقبول. يذهب د. مصطفى الشكعة مثلا الى حد الجزم باستحالة وجود قصيدة نثر. يقول : لا شيء يوجد اسمه قصيدة النثر لأن الكلام اما أن يكون شعرا واما أن يكون نثرا. أما الدكتور الغذامي فانه يلح على ما تثيره قصيدة النثر من ارباك. يقول : انني عقليا اقبل قصيدة النثر لأنه من حقها أن تجد لها مكانا في التعبير الثقافي، فعقليا انتمي الى المقولات النقدية التي تتيح للتجربة أن تأخذ دورها (...) ولكن ذوقيا.. انما انتمي للاستقبال الجماهيري العام فالجماهير تجد صعوبة في قصيدة النثر....

* انظر أيضا ما يقوله محمد بنيس في الموضوع. يذهب بنيس الى أن «قصيدة النثر ليست أساسية في الثقافة العربية». ثم يستدرك قائلا الجيل الجديد الذي يشتغل على قضية النثر هو بالنسبة اليَّ أكثر وعيا بقضايا قصيدة النثر، وبقضايا اللغة. ولذلك فان هذه القصيدة الآن تشتغل بذكاء ومعرفة. ولكن أخشى أن تكون غير واعية بأن الحدود بين ما يسمى بقصيدة النثر وقصيدة التفعيلة هي حدود وهمية، لأنك اما أن تكتب القصيدة أو لا تكتبها».

جريدة القدس العربي، العدد ١٩٧٤، الثلاثاء، أيلول / سبتمبر ١٩٩٥.

٦ – انظر مجلة «المجلة » ، العدد ٣٨٩، لسنة ١٩٨٧.

٧ – نفسه .

٨ – أدونيس : بيان الحداثة ضمن كتاب البيانات، ص : ١٩٥٧.

٩ – خليل النعيمي : مجلة دراسات عربية، عدد ٦ ، السنة ١٩، نيسان / أبريل ١٩٨٣، ص : ١٠٣.

١٠ – انظر الندوة المذكورة سابقا.

١١ – الثابت أن الكثير من النصوص التي عدلت عن استخدام التفعيلة ولم تأت بما ينوب عنها في الاضطلاع بالدور الذي ينهض به الوزن سقطت في التعويل على بعض المكونات الايقاعية كالتسجيع والتقفية. تظن أن التماثل الصوتي يمكن أن يخلق الايقاع الشعري والحال أن التماثل الصوتي مجرد عنصر في جسد. وهذا ما يجعل قصيدة النثر بمثابة حدث محاصر، حدث محاصر بطفيلياته. وهذه الطفيليات كثيرا ما تعتمد حجة على الوهن والضعف.

١٢ – الثابت أن حركة التحديث الرومانسي قد وصلت الى حد قبول الشعر المنثور. يكفي هنا أن نورد ما يقوله أحمد زكي أبو شادي محتفيا بقصيدة عدلت عن استخدام الوزن والقافية : يقول أبو شادي «ان هذا الشعر يعتمد على طاقاته فحسب لا على صنعة أو بهرج أو موسيقى. وهو برهان على صدق ما نادينا به من قديم عن كفاية اللغة العربية لخدمة الشعر».

انظر «قضايا الشعر المعاصر» ، الشركة العربية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٥٩، ص : ٨.

١٣ – راجع كتابنا «الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه وما هفوا إليه . الدار العربية للكتاب، تونس ليبيا ، ١٩٩٢.

١٤ – نفسه .

١٥ – اعتمدنا نص مأساة النرجس ملهاة الفضة، نشر دار رياض الريس للكتب والنشر ،لندن ، ١٩٨٩.

١٦ – لاحظ حاتم الصكر هذه الظاهرة وتوقف عندها في كتابه «ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية » بيروت ١٩٩٣.

١٧ – انظر نص : «من فضة الموت الذي لا موت فيه»، ديوان هي أغنية هي أغنية، دار الكلمة، بيروت لبنان ، ١٩٨٦ ص : ١٠٣ وما بعدها.

١٨ – انظر المجموعة الكاملة ، نص «رحلة المتنبي الى مصر» المجلد الثاني، دار العودة، بيروت لبنان ، ١٩٩٤ ص : ١٠٥ وما بعدها.

١٩ – انظر نص «أوديب» ورد في ديوان هي أغنية هي أغنية المذكور، ص: ٧٩ وما بعدها.

***



المنظومة النحوية للخليل

رد على المنظومة النحوية (لأحمد عفيفي)

هادي حسن حمودي *

يحملنا أحمد عفيفي عبر مقاله المنشور في مجلة نزوى/ العدد الرابع سبتمبر ١٩٩٤ - ربيع الآخر ١٤١٦ / الى أرض يحسبها بكرا لم يستصلحها أحد من قبل.. وبحسبه ذلك مبررا للكتابة، من غير أن يجد في نفسه حاجة للعودة الى غير نظريته في الاحتمالات مما سنتعرض له لاحقا.. وليس من الضروري أن يعلم أننا سبق أن حققنا قصيدة الخليل النحوية قبل عشر سنوات ونشرناها في بيروت بعنوان (ألفية الخليل النحوية) وأن طبعتها الثانية ستصدر عن EURO - ARAB Publishing (LONDON - بعد أسابيع قليلة، إن شاء الله.

كما ليس من المهم أن يطلع على محاضرات المستشرق الفرنسي الكبير ريجيس بلاشير في توثيق القصيدة وعدد أبياتها، ولا على الدراسات الأخرى، عربية واستشراقية، فالظاهر أن مهمة الباحث ستقتصر على قطوف من هنا ومن هناك.. ثم تسطيرها على الورق جهدا مشكورا. ولا أدري أمن الضروري أن يعرف الكاتب البحاثة أن عدد ما تبقى من أبيات القصيدة يبلغ ٥٩٦ بيتا يسلم منها للخليل الجليل ٥٤١ بيتا، كما حققناه في كتابنا المشار إليه، وليس ٢٩٣ بيتا كما ذكر في مقالته..

وعلى أي حال، فإن كل هذه الأمور ليست مهمة إذ يكفي الكاتب أن يجد أمامه عشر نسخ من المخطوطة فيلجأ الى نظريته في الاحتمالات ليحقق النص ويطبعه، مؤكدا أن عمله هذا أول عمل من نوعه فيما يتصل بهذه القصيدة النحوية.

ولا مشكلة حقيقية، أيضا في أنه لم يلتفت الى أن هذه النسخ العشر التي يذكرها في مقاله، ليست مثل الليالي العشر الوارد ذكرها في القرآن الكريم، بل هي نسخة واحدة تداولها نساخ عديدون فأكثروا منها، ولا يمكن أن تعد كل تلك النسخ إلا نسخة واحدة.. كما لو أن معلما أعطى لطلابه نصا وطلب منهم أن ينسخوه .. فإن النص سيبقى واحدا مهما كان عدد الطلاب الناسخين، وبخاصة أنه يذكر أن عدد الأبيات ورواياتها متطابقة في نسخه العشر.

والظاهر أن هذه البديهة المستقرة في ميدان تحقيق التراث (وأعني بها صفات ما يمكن اعتباره نسخة جديدة) لم تعد لها أهمية تذكر، بعدأن تطور التحقيق والتوثيق الى نسخ وتكرار ووضع الحواشي التي لها دورها المشهود في تضخيم النص وزيادة عدد الصفحات، بغض النظر عن العلاقة بين النص وحواشيه. وتلك هي ملامح آفاق تجديدية، لا ريب فيها. وفي أول المقالة، يعلمنا محمد عفيفي (ونحن جديرون بالتعلم)أنه (في تاريخ التراث العربي اللغوي ظهرت منظومات نحوية كثيرة توالى تأليف تلك المنظومات منذ نشأة النحو العربي مصاحبا لتلك الفترة التي عاشها الخليل..).

* باحث واستاذ جامعي عراقي يقيم ويعمل في لندن.

ولا شك في أن من حق الكاتب أن يكرر (المنظومات) من غير أن يستعيض عن الثانية بالضمير الدال على موضع ذكرها الأول كأن يقول مثلا : (في تاريخ التراث العربي اللغوي ظهرت منظومات نحوية كثيرة توالى تأليفها .. الخ..) وذلك لأن تكرار الألفاظ مدعاة لتوسيع المقال ولفت أنظار القراء الذين تضعف ذاكرتهم عن تبين مرجع الضمير، إن جاء! وليس المهم فصاحة العبارة، ولا سلاسة الأسلوب والسياق.

ولا شك أيضا، في أنه ليس من الضروري لمن يتصدى للكتابة عن الخليل أن ينهج الأسلوب القريب من أسلوب الخليل، ولا الفصاحة التي أفنى الخليل عمره في السمو بشأنها.. وقد أصبح من الخطأ أن يتناول الكاتب (أي كاتب) موضوع مقالته بما يناسبه ويلائمه، فقد أصبح من الشائع كثيرا أن يتناول كاتب ما تحليل أفكار الخليل وابن سينا ونيتشه وشتراوس وأحمد عدوية وشريط (آيس كريم في جليم) مثلا، بالألفاظ ذاتها، وبالأسلوب الذي يصلح لكل موضوع وموضع.. وما عدا هذه القاعدة المنهجية العلمية الجديدة فدخان يتحلق في الفضاء ثم يختفي!

ففي العبارة التي اقتطعناها من أول مقالة الباحث عفيفي (مثالا على هذه القواعد المنهجية الجديدة) نجد صياغة طريفة في استعمال (مصاحبا) على أساس أن (تأليف المنظومات النحوية) صاحب (تلك الفترة التي عاشها الخليل..) ولا أدري كيف تمت تلك المصاحبة؟ فالمنظومات النحوية،كما يؤمن الباحث الفاضل بدأت في تلك الفترة.. يا ترى فكيف صح إطلاق وصف (المصاحبة) للربط بين الجملتين؟

على أن هذا الذي أقوله ليس من الأهمية في شيء، فان في وسعنا أن نقول،على غرار ذلك: «إن تلك المنظومات كانت معادية لتلك الفترة» إذ ان تمرير (المصاحبة) يستبطن تجويز (المعاداة).. وكلاهما موقف اتخذته (المنظومات)من تلك الفترة!

على أن في الجملة لفظة لم أجد وجها لتبريرها،وهي قوله: (عاشها).. فالذي أجمع عليه أهل اللغة والنحو، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد، أن الفعل (عاش) فعل لازم لا يتعدى بنفسه الى حرف جر، وهم يقولون أن الصواب (عاش فيها، أو بها).. وربما كان العلماء على خطأ،أو ربما كان في هذا الأسلوب الجديد،الذي يعلمنا إياه الباحث المدقق، تطوير، إذ أصبح معنى التطوير الخطأ واللحن، لا تطويع الألفاظ والأساليب الصحيحة الى ما هو أكثر صحة وسلامة بملاحظة متطلبات العصر.

وهذا (التمديد) في العبارة ملحوظ بكثرة، كقوله: (التي جاءت بعدها في عصور تالية) ولا أحسب أحدا يستطيع أن يقول: «التي جاءت بعدها في عصور سابقة» ولا «التي جاءت قبلها في عصور تالية).. فكلمة (بعدها) تغني عن (عصور تالية).. ولكن هكذا شاء الكاتب، فليكن له ما شاء، لا ما شاءت اللغة وقوانينها. ومثل ذلك قوله عن الخليل بن أحمد (فكأنه رجل عصري يعيش معنا) ومن غير اهتمام بضعف (رجل عصري) هذه قياسا على لغة الخليل أو اللغة الفصيحة التي مازالت اليوم تتمتع بالحيوية والشباب على ما تظهره مقالات عديدة في العدد ذاته من (مجلة نزوى) فان قوله (يعيش بيننا) يغني عن وصف الخليل بأنه (رجل) وبأنه (عصري) فمما لا شك فيه أن الخليل رجل، وأن أسلوبه (كأنه) أسلوب معاصر، نعم معاصر يخلو من الخطأ والأغاليط التي تجني على اللغة التي تمثل كيان الأمة وعنوانها،فلا مبرر لتكديس الألفاظ الفضفاضة من غير نفع،إذا كان في الألفاظ الفضفاضة نفع.. ولنقرأ هذه العبارات: (وللاجابة على (؟) هذا أنه (؟) يمكن أن (؟) يكون (؟) لهذا (؟) السؤال وجاهته لو ان (؟) الأمر كان (؟) .. الى آخره..) وقوله : (وأي أسباب هذه تلك التي..) وأيضا (وإذا كان خلف كان ينتحل الشعر فربما كان..) وعشرات من الجمل على هذه الشاكلة!

ويواصل الباحث تحليقه في أجواء العصور فيقول: (واستمر هذا التوالي بطيئا مرة وسريعا مرة أخرى).. والحقيقة أني لم أفهم،بعد كيف يكون التوالي (سريعا) وكيف يصير (بطيئا) فالذي أعرفه أن نحويين ظهروا في تاريخ النحو، عنوا بكتابة منظومات في النحو، لم تكن سريعة ولا بطيئة، وليس في (تواليها) بطء ولا سرعة.. وإنما هي جهود تستجيب لحاجات ثقافية معينة.. ربما أراد الباحث أن يقول أن تلك المنظومات كانت تختلف كثرة وقلة بحسب العصور ..ولكني قد أكون واهما لأن تلك العبارة المبنية على السرعة والبطء لا تعطي هذا المعنى، كما تعطي غيره للأسف.

وفي هذا التحليق المتوالي، ينقلنا الكاتب الى أجواء الحرب العالمية الثالثة، إذ يصور حالة عدم (افلات) بعض المنظومات من إسار المخطوطات الى عالم المطبوعات كأنه

(جريمة للبشرية)،قال: (وكأن الإفلات من بين طيات هذه المخطوطات جريمة للبشرية) بالرغم من أن عيون هذه المنظومات قد (أفلتت) من المخطوطات وحلت في عالم المطبوعات المزدهر.. وعلى فرض كونها ما زالت، هي أو غيرها، في إسار المخطوطات، فلا أحد يقول أن إحياءها سيعد (جريمة للبشرية).. وربما كان لدى الباحث المدقق ما يسوغ له هذا الوصف الحربي المروع، على أن في قوله (جريمة للبشرية) ضعفا آخر يتمثل في أن تلك (الجريمة) ليست (جريمة للبشرية) وإنما هي جريمة بالضد من البشرية.. على افتراض صحة ما يراه الكاتب الفاضل.

ومن الواضح أن الاستاذ البحاثة مولع بهذه الألفاظ ذات الرنين العالي، فقد تكرر (يواجهنا بشدة) (التأثير الخطير) (التأثير الكبير) (أنجب التلاميذ) وربما كان يريد أن يقول أكثرهم نجابة، إذ لا ندري هل الى الانجاب قصد أم الى النجابة.. وبخاصة أنه يطالب غيره أن يفصل الكلام كي يستبين هو وجه الصواب، كما في رده على السامرائي.

ثم ينتقل الكاتب الى نقطة جديرة بالتوقف وإمعان النظر، فمنظومة الخليل لها فوائد كثيرة منها قوله: (نستطيع من خلالها..) من غير اهتمام بدلالة (خلالها) على المعنى المراد هنا، فهذا من الخطأ الشائع الذي لا يلام عليه من يستعمله! ولو كان متخصصا في اللغة ونحوها وفقهها وآدابها(!).

فكلمة (خلالها) تعني وجود شيء ما، فيه ضعف و(خلل) ومن ذلك الخلل يدخل المراقب أو الدارس ليتبين له كذا وكيت.. في القرآن الكريم (فجاسوا خلال الديار) (الإسراء ٥) لأن تلك الديار قد أصبحت أطلالا خربة دخلها الخلل والضعف فأمكن أن يجوسوا خلالها .. وكذا في سائر مواضع مجيئها في القرآن العزيز وفي كلام فصحاء العرب، فالخلال في الشيء: فجواته، وقنواته، ورخاوته وخلله،وما الى ذلك من معان توضيحية .. ومن هنا فان قوله : (من خلالها) أي من خلال المنظومة يعطينا انطباعا بوجود (خلل) وضعف وهنات ندخل من (خلالها) الى المنظومة كي نصل الى ما نريد الوصول إليه،كما يدخل الضوء من (خلال) النافذة، أي من مناطقها الرقيقة الشفافة أو شقوقها التي تسمح للضوء بالنفاذ وكيفما يكن الأمر، فان هذا (الخلل) في مقال لغوي أدبي عن الخليل مغتفر حين يكتبه كاتب متخصص في اللغة وفصاحتها وأساليبها ويطمح الى إيقاظ الغفاة على حقائق علم الخليل الفراهيدي رحمه الله.

وجاء في الفائدة الثالثة من الفوائد التي يستخلصها الباحث من المنظومة (معرفة كنه وطبيعة التأليف النحوي في تلك الفترة المتقدمة نسبيا) فان هذا التركيب هو من الفصيح الجديد، بلا أدنى شك ولا لمحة من ريب.. بالرغم من أن الخليل نفسه، وسيبويه وسائر البصريين والكوفيين وغيرهم قد منعوا الفصل بين المضاف والمضاف إليه بفاصل أجنبي إلا إضطرارا والاضطرار لا يكون إلا في الشعر عادة، وقد نص عليه ابن مالك في ألفيته وأفاض شرحها جميعا في تفصيل شأنه. فالصواب في اللغة الفصيحة العالية أن تقول في تلك الجملة (معرفة كنه التأليف النحوي وطبيعته ..) .. ويقول الكاتب في موضع آخر: (في عدم ظهور وكشف هذه المنظومة) والصواب أن يقول - بغض النظر عن بقية الألفاظ، بل عن سائر التركيب -: (في عدم ظهور هذه المنظومة وكشفها).. ولكن اتباع اللغة الفصيحة ليس شرطا مهما حين الحديث عن الخليل ونحوه فيما يبدو.

وفي الفائدة الرابعة، يفيدنا أحمد عفيفي فائدة عظيمة إذ يقول : (تحمل لنا ريادة مدرسة البصرة وسبقها للمدرسة الكوفية المتأخرة عنها).

والحقيقة أني حائر فأنا أعرف أن مدرسة الكوفة متأخرة عن مدرسة البصرة وأعرف أن مدرسة البصرة لها (ريادة) .. ولكن، لماذا نكرر اللفظ للمعنى ذاته، فلفظة الريادة تغني عن (سبقها .. والمتأخرة عنها) وكل واحد من هذين التعبيرين الأخيرين يغني عن الآخر كما يغني عن (الريادة). ثم إني كنت أظن أن (سبق) فعل متعد، كما في القرآن العزيز، كقوله، تعالى : (لا يسبقونه بالقول) (الأنبياء ٢٧) وقوله : (فاستبقا الباب) (يوسف ٢٥).. وغيرهما.. غير أن الكاتب يقول (.. وسبقها للمدرسة الكوفية) حيث جعل المصدر العامل عمل فعله (سبق) لازما.. وهذا من التجديد اللغوي النحوي، بلا شك.

وكم تكرر هذا التجديد الذي يعده فصحاء العربية في الغلط والخطأ، كذلك اضطراب الكاتب في استعمال الفعل (نسب) فحينا يضع بعده حرف الجر (الى) وحينا (لـِ) .. فيقول تارة (نسبتها الى الخليل) ويقول أخرى (نسبتها للخليل). ربما ليس من المهم الالتفات الى أن فصحاء العربية يستعملون (الى) ولا يستعملون (لـِ).

وهذا الخلل في استخدام حروف الجر، كثير في المقالة كثرة تستلفت النظر.. كاستخدامه (عن) بعد (تكلم) والفصيح استخدام (على) أما (عن) فتأتي في سياق (تحدّث).

وإذا كانت هذه المواضع قد أصبحت مخفية عن بعض الكاتبين الأفاضل، فان مناهج الدرس في البلاد العربية كلها تعلم الطلاب أن كلمة (سواء) يعادلها حرف العطف (أم) ولم يجز أحد استعمال (أو) بعدها إلا ما كان من الكاتب الفاضل في قوله: (سواء بالمكتبات الخاصة أو العامة) في الوقت الذي نقرأ قوله تعالى: (سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون) (البقرة ٦). أما الخليل بن أحمد، صاحب المنظومة النحوية موضوع المقال والتحقيق فقد نص على خطأ (أو) بعد (سواء) نصا لا يقبل التأويل، وأمامنا كتاب سيبويه وما نقله عن الخليل الجليل.

ولست، هنا في وارد أن أصحح هذا المقال، ولا الى استقصاء ما ورد فيه من أغاليط في النحو واللغة وأساليب التعبير.. وأين أنا من ذاك! ولكني أريد أن أفهم ما نقله الكاتب الفاضل عن الخليل الذي قال عنه في منظومته:

فاذا نطقت فلا تكن لحّانة

فيظل يسخر من كلامك معرب

وحاشانا أن نريد الى السخرية طريقا.. وأمامنا (لا يسخر قوم من قوم) (الحجرات ١١).. بل هو شيء الى التنبيه أقرب..

سأترك سائر الأغاليط الأخرى.. وللكاتب البحاثة مقدرة فائقة على معرفة مواطنها ومواضعها، ولأنتقل الى نظرية الاحتمالات التي بني عليها موضوعه.

ففي مواضع متعددة من المقال يضع الكاتب فروضا كسيحة، ثم يتعب نفسه كثيرا في إثبات أنها كسيحة، وما كان أغناه عن سلوك هذا المسلك الوعر.. لو أخذ بنظرية الاحتمالات بموجب ما تتطلبه.

وأول ما تتطلبه أن يكون الاحتمال المفترض له من الشواهد ما يثبت أن وضعه ومناقشته له ما يبرره حقيقة، كإشارة وردت هنا، أو هناك أو هنالك، أما إذا لم يكن له ما يبرره فهو ليس افتراضا ولا احتمالا،وان مناقشته والجدال فيه لن يؤديا الى أي نفع في معالجة الفكرة موضوعة البحث.

وثاني ما يتطلبه هذا النوع من الكتابة أن يكون الاحتمال صحيحا لا متكلفا..

ومنعا للإطالة سأكتفي بهذين الشرطين، وانظر في موضع واحد من مواضع ورود الاحتمالات في المقال.

يناقش الكاتب تلمذة (قطرب) للخليل بن أحمد.. ويرى أنه كان تلميذا له،وهذه قضية انتهى منها البحث العلمي وبرهن عليها منذ أمد، بل إن بعضا من القدماء قد نص عليها، (ولينظر كتاب ألفية الخليل النحوية لكاتب هذه السطور /ط١/ص ٤٥ - ٤٩). وبالرغم من ذلك فان أحمد عفيفي يضع افتراضا مفاده أن إنكار تلمذة قطرب للخليل قد بني على أن قطرب قد توفي بعد الخليل باحدى وثلاثين سنة.. ثم يتعب نفسه في إثبات أن هذا الافتراض كسيح ضعيف، وأن تأخر وفاة (قطرب) ليس قادحا في فكرة كونه تلميذا للخليل.

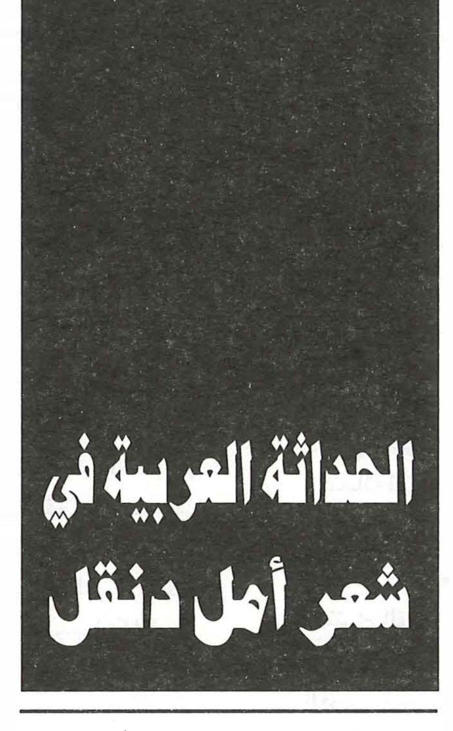
وهذا من الأعاجيب التي لم أجد لها حلا.. فلا أعرف أحدا من القدماء أو المعاصرين قد وضع شرطا للتلمذة أن تكون وفاة التلميذ في حياة شيخه، أو أن تكون بعيد وفاته أي بسنوات قليلة. باستثناء ما افترضه البحاثة عفيفي.

فالأعمار لا علاقة لها بالتلمذة والمشيخة.. فلا حاجة لوضع هكذا افتراض كسيح ضعيف ثم البرهنة على كساحه وضعفه .. والصواب أن يوضع افتراض صحيح له شواهده من الواقع ثم تتم البرهنة على زيف تلك الشواهد لإعطاء الافتراض البديل قوة وحججا مضافة.

وفي طوفانه في عروض القصيدة الخليلية أهمل مسألة جديرة بالاهتمام،وهي كون منظومة الخليل هي الوحيدة فيما نعلم ومما صدر عن عصور الاحتجاج مبنية، كلها على البحر الكامل بتفعيلاته التامة كلها، لأن العرب تعودوا أن يكتفوا بجعل البيت الأول من القصيدة بتكرار (متفاعلن) ست مرات، ثم ينتقلوا في سائرها الى ما يتفرع من تلك التفعيلة،مثل (فعولن) أوغيرها مما نجده في كتب العروضيين القدماء.. ولست أدري لماذا الاصرار على تحويل تفعيلة (متفاعلن) الثانية الى (فعلاتن) فيما كرره الكاتب من بيت في القصيدة يقول: (تزهو بها الفصحا عند نشيدها) والصواب (الفصحاء) جمع فصيح، ولا أدري أين ذهبت الهمزة في المواضع العديدة التي روى فيها الكاتب البيت، علما بأن الهمزة ثابتة في نسخ باريس ودبلن وغيرها.

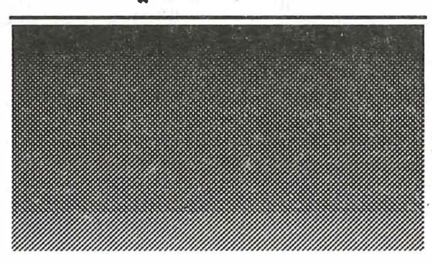
أكتفي بهذه الملاحظات العابرة التي تبدو لا أهمية لها أبدا بعد أن آلى الباحث المدقق أحمد عفيفي على أن يكون له نهج آخر.. ولا أظن أن المقولة القديمة (نمت وقد أدلج الناس) مما ينطبق على ما قرأته في تلك المقالة عن منظومة الخليل بن أحمد الفراهيدي .. رحمة الله عليه.

***



الحداثة العربية في شعر أمل دنقل

سيد البحراوي ★



قبل أن تحسم معركة «الحداثة»، سارع النقاد والمفكرون والمبدعون العرب – كعادتهم – للانتقال الى «ما بعد الحداثة». وظل المصطلح وتاريخه وتجلياته في الثقافة العربية معلقا – مثل غيره من المصطلحات والمذاهب الشبيهة – في الفراغ، ولا يستطيع القاريء العادي أن يرتكز على مدلولات دقيقة واضحة للحداثة ومنظومة مفاهيمها الفرعية والمفاهيم المتماسة معها مثل التحديث والمعاصرة والقدم وما إليها.

ولا تنتوي هذه الدراسة الخوض في هذه المفاهيم النظرية، بل تريد أن تخرج منها الى النهج الدقيق الذي نراه صالحا في التعامل مع هذه المفاهيم (الأوروبية) تعاملا علميا جدليا، يدركها كنسق متكامل مرتبط في جذوره بتطور الفكر والحضارة الأوروبية بصفة عامة، ويستطيع – في حالة إدراكها العلمي – أن يقبلها أو يرفضها في ضوء المفيد الذي يمكن أن تقدمه لأسئلتنا واحتياجاتنا الراهنة. ومن منطلق هذا النهج يتحول المفهوم أو الفكرة أو حتى النظرية من مجرد «موضة» كما هو الحال في وضعنا الراهن، الى عنصر متمثل يستطيع مع غيره من العناصر المماثلة، أن يساهم في تجديد فكرنا وتطويره وتمكينه من الأدوات التي تساعده على أن يبدع وأن يساهم بفعالية ونضوج في حركة الفكر العالمي.

على هذا الأساس تعمل هذه الدراسة على الخروج من أزمة الكتابة العربية عن الحداثة بسؤال أساسي، وتسعى للاجابة عليه:

لو أننا توافقنا على التمييز بين الحداثة Modernism والتحديث Modernity باعتبار أن الحداثة هي حركة أو مجموعة من الحركات الفنية الطليعية في الأدب والفن ظهرت في مواقع مختلفة من العالم الرأسمالي الغربي منذ أواخر القرن الماضي وحتى منتصف هذا القرن تقريبا، وحملت عددا من الملامح الفنية المتمردة على المستقر والسائد قبلها وأثناءها، ومجسدة لحالات من القلق الوجودي للانسان الأوروبي في مرحلة محددة من مراحل تطوره الاجتماعي والحضاري، في حين أن التحديث هو فعل حضاري واكب نشأة هذا المجتمع الرأسمالي الأوروبي، أي الحديث، والتي قد تمتد الى قرن أو قرنين قبل حركة الحداثة، إذا توافقنا على هذا التمييز، هل يمكن أن نقول أن العالم العربي قد شهد «الحداثة» بذات الحدود المفهومية الدقيقة لها في أوروبا؟

قد تحتاج الاجابة على هذا السؤال عودة لاتمام التمييز بين الحداثة والتحديث من زاوية أخرى قد تكون مخالفة للزاوية السابقة. فرغم التمايز الواضح بين المصطلحين، فإن تداخلا ضروريا لابد أن يدرك بينهما، وهذا التداخل ناتج عن أن الحداثة هي بنت التحديث. أو بمعنى آخر أنه لو لم يكن التحديث في أوروبا لما كان يمكن للحداثة أن تقوم. ورغم أن الحداثة – وفي بعض مفاهيمها – تبدو متمردة على بعض المقولات الأساسية للتحديث مثل العقلانية المطلقة والعلمية المطلقة .. الخ، إلا أنه لا يمكن تخيل قيام حركة الحداثة، دون وجود الأسس الأعمق للتحديث، ونقصد الفردانية والتنوير والعلمانية، التي هي أساس المجتمع الرأسمالي، التي تجسد حركة الحداثة لحظة من لحظات تطوره أو تأزمه، أو هما معا.

هنا نصبح مضطرين لطرح سؤال آخر، هل شهد العالم العربي تحديثا شبيها بالتحديث الأوروبي، يجعلنا قادرين على وصفه بالمجتمع الحديث بنفس حدود وملامح المجتمع الأوروبي الحديث؟ هذا سؤال متمم وضروري للسؤال السابق والاجابة عليهما معا يمكن أن تكون بالايجاب ويمكن أيضا أن تكون بالنفي، بل ويمكن أن تكون بالإيجاب والنفي معا.

فنحن نعيش بلا شك – وان كان بتدرجات متفاوتة – في أنماط من المجتمعات الحديثة من حيث نظم الحياة وممارستها بل وبعض القيم الحديثة أيضا. وبدون الدخول في التفصيلات، تنتمي بعض النظم (الفرعية)، للحكم وكثير من العادات والتقاليد والسلوكيات، وضروريات الحياة كالمأكل والملبس والسكن ووسائل الانتقال والاتصال وبعض ملامح القيم الفردية والعقلانية والاستنارة، تنتمي الى العصر الحديث. غير أنه بجوار هذه العناصر وربما في قلبها تكمن المفاهيم السابقة على العصر

★ناقد مصري وأستاذ بجامعة القاهرة.

الحديث. ولو أننا أخذنا على سبيل المثال الشكل البرلماني الذي ينتشر في كافة البلدان العربية، وحللنا كيفية تكوينه وممارساته وحدوده في الحقوق والواجبات... الخ لوجدنا أنه مجرد «شكل» حديث دون مضمون حديث حقيقة. وهذا التناقض هو ما يجعله شكلا يؤدي وظيفته من حيث هو مجرد شكل، دون فعالية حقيقية في المجتمع كتلك التي يمارسها البرلمان الحديث في المجتمعات الأوروبية.

ويجوز لنا أن نعتبر الحياة البرلمانية العربية - بتناقضها السابق - نموذجا لبقية النظم والسلوكيات والقيم والممارسات. لأن هذه الحياة تمثل لب الحياة الحديثة القائمة على الديموقراطية والفردانية والتبلور الطبقي والعقلانية.. الخ. هذا التناقض - إذن - يمتد الى بقية مستويات الحياة، بما فيها الحياة الثقافية في الفكر والفنون والآداب..الخ. فلدينا أشكال وأنواع فنية وأدبية حديثة، لكن التأمل في معظمها يكشف أن أنساق قيمها، لا تنتمي - كأنساق - الى العصر الحديث، وإن انتمت عناصر قيمية جزئية آلية[1]

وتقديري أن الجذر الأساسي في هذا التناقض،هو أن الطبقات الوسطى العربية التي كان منوطا بها تحقيق انتقال المجتمعات العربية من التقليدية الى التحديث قد فشلت في تحقيق هذه المهمة بسبب الاستعمار من ناحية، وبسبب هشاشة بنيتها التي جعلتها تقع فريسة للتبعية لهذا الاستعمار منذ نشأتها. ورغم محاولاتها المتعددة عبر تاريخها، الذي قد يمتد الى قرنين من الزمان بالنسبة لبعضها (كما هو الحال في الشام ومصر)، لمقاومة الاستعمار والتبعية، وتحقيق الاستقلال لها ولسوقها الوطني، فإن القوة الاستعمارية وتغلغل التبعية من مجرد التبعية الاقتصادية أوالسياسية أو الثقافية الى التبعية الذهنية،[2] قد حالا دون تحقيق الهدف والطموح. والنتيجة هي أننا صرنا الآن نعيش مجتمعات ذات شكل حديث في بعض جوانبها، لكن معظم الجوانب وخاصة القيم التي ننطلق منها، بوعي أو بدون وعي ليست حديثة،بالمعنى الرأسمالي الدقيق، وتشير التوقعات الى أنه ما لم يتغير نمط علاقتنا بالنموذج الرأسمالي الغربي، فإن هذا التخلف سوف يزداد، في ظل السرعة الفائقة التي تتطور بها التكنولوجيا الحديثة بصفة خاصة، وفي ظل تطورات النظام العالمي (الجديد) بصفة عامة.

هذا ما يخص التحديث، فماذا عن الحداثة؟ الاجابة هي أن ملامح التناقض السابقة تجد أعلى تجلياتها في الحركات الفنية والأدبية، التي يجوز أن نطلق عليها مصطلح الحداثة بالمعنى الدقيق. والمعنى الدقيق هنا هو مدى قربها، سواء في الصلة التاريخية أو في الملامح الفنية من الحركات الحداثية الأوروبية وخاصة السوريالية والتكعيبية والدادية والرواية الجديدة.. الخ. ومن زاوية هذه الصلة التاريخية والفنية سنجد أفرادا أو جماعات في مواقع مختلفة من العالم العربي خلال نصف القرن الأخير مثل الرمزيين والسيرياليين اللبنانيين (بشر فارس مثلا) وجماعة الفن والحرية في مصر وجماعة مجلة شعر في لبنان وجماعات الشعر الحداثية في مصر في السبعينات «إضاءة ٧٧» و«أصوات»، وهم جميعا أعلنوا سواء في بياناتهم النظرية أو في انتاجهم الفني، انهم يتبنون بدرجات مختلفة مقولات جماعات الحداثة الأوروبية. غير أنه حين التعمق في تحليل هذه المقولات، أو هذا الانتاج، سيتكشف أن هذا التبني ليس الا شعاريا ومتقلبا ومليئا بالتناقضات التي تهدمه من داخله.ولعل أبرز مثال على ذلك هو موقف أدونيس من مقولات الحداثة، سواء في بياناته وكتاباته النظرية أو في انتاجه الشعري.[3]

إن تبني مقولات بعض الحركات الفنية الطليعية في أوروبا لم ينتج - في العالم العربي، سواء على المستوى النظري أو الانتاج الفني - أعمالا كبيرة يعتد بها في الأغلب الأعم. والسبب في ذلك راجع في تقديري الى أن المعاناة التي ينطلق منها الفنان العربي، ليست معاناة، «الحداثي» الأوروبي، وإن بدا للبعض أنها شبيهتها،ولعل أكثر الملامح وضوحا في هذا السياق،هو طبيعة الإنسان وتجربته، وأقصد وعيه بذاته وبعلاقاته بعالمه. ففي حين عاش الانسان الأوروبي حالة الانسان الفرد الممزق، يعيش الانسان العربي حالة التمزق دون الفردانية. لأن مفهوم الانسان الفرد لم يتبلور ولم يتحقق في مجتمعنا بالمعنى العميق للفردانية التي فرضها المجتمع الرأسمالي وصاغتها على نحو واضح الفلسفات والتشريعات والقوانين الأوروبية. بمعنى آخر قد يبدو أن ثمة تشابها في التمزق الدافع الى التمرد في كلتا الحالتين، غير أن مفهوم التمزق نفسه مختلف، لأنه تمزق إنسان فرد في الحالة الأوروبية وتمزق انسان ما قبل الفرد في الحالة العربية. من هنا فان ملامح التمرد، اذا كانت أصيلة ومخلصة لطبيعة المعاناة، ينبغي أن تكون مختلفة باختلاف هذا العمق. وهذا ما لا يبدو لدى «الحداثيين العرب» الذين لم يسعوا لتحقيق «حداثتهم » بقدر ما سعوا الى التماهي مع الحداثة الأوروبية.

في مقابل هؤلاء يوجد أفراد وجماعات من العرب،لم يعلنوا أنهم حداثيون، ولم يعلنوا تبنيهم لشعارات الحداثة.ولكن انتاجهم الفني -من وجهة نظري- تحقيق عميق للحداثة،لا بمعنى التماهي مع الحداثة الأوروبية ولا بمعنى فرعها العربي، وانما بمعنى تمثل القيم الأساسية التي تجسدها، وبصفة خاصة رفض الجمود والتحجر والقهر المؤسس- والوعي بتناقضية العالم وغيرها من القيم والمباديء.وفي أعمال هؤلاء تظهر بعمق خصوصية تمزق الإنسان العربي المعاصر، الذي ما يزال يبحث عن فردانيته دون أن يجدها أو دون أن يسمح له بأن يجدها. وتقديري أنه من بين هؤلاء يمكن أن ندرج أسماء شعرائنا الكبار محمود درويش وسعدي يوسف وكتابنا الكبار

أمثـال عبدالـرحمن منيف وحيـدر حيـدر،كما يمكننا أن نـدرج كثيرا من كتـــاب مـــا سمي بجيل الستينـــات في مصر روائيين ومسرحيين وكتاب قصة قصيرة وشعراء، ومن بينهم أمل دنقل، وهؤلاء جميعـا مثلوا حـركات فنيـة متمردة وطليعيـة ولكن على نحـو خاص واع بجـوهـر تنـاقضات المجتمـع العربي،وأزمـة الانسان العـربي الحديث، ومتمرد على كـافة الأشكـال الجاهزة والنمطية التي تعـوق تجسيد الأزمة والتنـاقض على نحو دقيق وجميل. ولـذلك فإننـا نستطيع أن نعتبر أمثـال هؤلاء المبـدعين يمثلـون - مع غيرهم الكثير من المبـدعين في كـافـة مجالات الابـداع- نمـوذجا آخـر للحـداثـة. يمكننا أن نسميـه الحداثـة الحقيقية بمعنى الحداثة العربية، كما حاولنا تحديد ملامحها في دراسات سابقة (٤). كما سنحاول رصدها في شعر أمل دنقل.

- ١ -

لم يكن قـد مضى كثير من الـوقـت على رحيل أمل دنقل، حتى أخـذ شعـراء «الحداثـة» في مصر ممثلين في مجمـوعتي «إضاءة ٧٧» و«أصـوات» يكتبون عن أمل مستبعـدين إياه من أفق الحداثـــة،وتبلـور هـذا الـرأي في قـول إدوار الخراط «إن الحداثة في الشعر، عندنـا، تأخرت حتى السبعينات.. إن شعراء السبعينات الحداثيين هـم - وحدهـم - الـذين اقتحموا لأنفسهم مساحـات جديـدة تماما .. على الشعـر، في مصر، وهـم أصحاب البـدء فيـه. ومـازال في يقيني أن شعر التفعيلـة - سـواء أكـان عموديا أم غير عمودي - هو الـذي وصل إليه غسق الحساسية التقليديـة كلها، التي سـوف أعدهـا، على نحو عـام، من الشعر الجاهلي، حتى شعر صلاح عبدالصبور، وحتى شعر أمل دنقل، ومـا يسمـى «بـالشعـر الحديـث» في مصر، قبلهم، ليس الا من ملحقات مدرسـة «أبولو» الباهتـة الأثر، مع تغييرات في الظلال، وفي الاتجاهات الاجتماعية.(٥)

وبغض النظـر عن النظـرة الثبـوتيـة والأحكـام المطلقـة والمبـالـغ فيها،فإن جـوهـر القول يظل صحيحـا، إذا نظرنـا الى الحداثة التي يقصدونها باعتبارها الحداثة التابعة التي أوضحنا مفهـومهـا من قبل. وهنـا نجـد أن إطـلاقيـة حكم الخراط قـد تجاهلت عـددا من الشعـراء العـرب والمصريين السـابقين على شعراء السبعينات من أمثال الشعـراء السيرياليين ومثل محمد عفيفي مطر وغيرهم. أمـا الحكم على المحدثين الـذين يعتبرهم الخراط امتـدادا للشعـر الجاهلي فيـؤكـد قـولنـا أن الحداثيين يسعون للخـروج على الشعر العربي، ولكن للأسف بـاستمداد مشـابهة مشوهـة للنمـوذج الحداثي الأوروبي، وعناصرهـا في شعـرهم كثيرة لا ينجح الخراط في الامسـاك بها في مقالتـه، لأن العناصر التي يعتبرها مميـزة لحداثتهم، ليست كذلك، بل يمكن أن نجـدها في كثير من الشعـر الحديث، وليس «الحداثي»، هـذه العناصر هي:

١ - أنهم «كسروا الفصل بين حدي الواقع وتصوره، حدى : الرث والسامي. وهم يسعـون الى «تكوين» واقع شعري، لا الى عكس، أو تصـوير، واقع مـا، ولا الى «التعبير» عنده (أي عنه) بل الى ايجاده، وخلقه».

٢ - «كسر حاجز التفعيلة، وخلع مسوح القدسية عنها، سواء بـــالبحث عن نسـق مـــوسيقى متحـــرك، وغير منمط، أو باستخدام قصيدة النثر.. وتثـوير اللغة، بالنحت، أو بالمنح من ينـابيع العاميـة الحية،أو بـاستيـلاد سياقـات لغويـة مستحدثة..»».

٣ - «سوف نجد تطويرا أعمق، وأفعل، لتوظيف الاسطورة (تـــوظيفهـا، لا مجرد تـــرصيع «الشعـــر» بها، ولا مجرد الإحالـة إليها)، بحيث تكـون الاسطورة مضمـرة في جسد القصيدة منها، وليست مجاورة لها.». (٦)

هذه الملامح جميعا، بغض النظر عن عدم دقة الملمح الأول واتهامـه النـاتج عن خطل وهـم تحقيق الـواقع في الشعـر، هي مـلامح متحققة بـالفعل لـدى شعراء معـاصرين كثيرين منهم درويش وسعـدي يـوسف وأمل دنقل، ولنبدأ بمسـألة الايقـاع التي كانت أبرز الاتهامات الموجهة لأمل دنقل.

لقـد اعتمد أمل دنقل بـالفعل على مجمـوعة من العنـاصر الايقاعيـة التي جعلت شعره أعلى صوتـا من جيل الرواد وجيل المعاصرين له. من هذه العناصر :

١ - اختيار مجموعة من الأوزان الصافية والبسيطة التي تخلق إيقـاعا واضحـا غير ملتبس، حيث يسيطر الـرجز (بنسبـة (٢٥٪)من شعـره تقـريبـا) والمتـدارك (٣٢٪)والـرمل (١٤٪) والمتقـارب والكـامل (بنسبـة ٦٪ لكل) والـوافـر (٣٪).ولم يخرج عن هـذه الأوزان الصـافيـة، حيث دخلت أكثر من تفعيلـة في القصيدة سـوى أربع عشرة قصيدة من جملة ٨٤.

٢ - الاعتماد على القافية أكثر من غيره من الشعراء،حيث لا تخلو قصيـدة من مجموعـة من عناقيـد القوافي المتداخلة، والتي يغلب عليهـا دائما عنقـود كبير يكـاد يكـون قـافيـة القصيدة الأساسية. (٧)

٣ - والأهم من ذلك أن موضع القافية، أو نهاية السطر الشعري عند أمل، قد حظي بـاهتمام خاص حيث شغل هذا الموقع في كثير من الأحيـــان بأصـوات مجهـورة قـويـة الإسماع، كذلك شغله بساكنين متتابعين يكونان ما يسمى بـــالمقطع زائد الطول (⌒) الـــذي يقع عليـــه النبر بالضرورة.(٨)

٤ - إن نسبة الأصوات المجهورة عالية الاسماع في قصائده

بصفة عامة، وخاصة قبل مرحلة الديوان الأخير (أوراق الغرفة رقم «٨») كانت أعلى من نسبة هذه الأصوات في اللغة العادية. وهذه الأصوات معروفة بقوة إسماعها.

ولا شك أن هذه العناصر المستفيدة بوضوح من التراث الشعري العربي حققت هذا الصوت العالي الذي كان يقصد إليه أمل تحقيقا لوظيفة جذب انتباه المتلقي وأسره، وخاصة إذا كانت القصيدة إنشادية متعلقة بموقف إلقاء، أو بقضية سياسية' والمثال الواضح على ذلك قصائد: «الكعكة الحجرية»، «لاتصالح»...الخ.

غير أن التمعن وراء هذه العناصر يلمح أن هناك صراعا بينها وبين عناصر أخرى، تحقق قيما فنية تنفي أحادية التوجه الايقاعي وتجعله صراعيا متعدد الأصوات. وأهم هذه العناصر هو عنصر التدوير، الذي يجعل القصيدة تمزج بين وزنين أو تفعيلتين بسلاسة وسهولة دون خلل في الوزن. كذلك تكمن أهمية التدوير في كونه يخفف من حدة الوقفة الضرورية عند المقطع زائد الطول وتخلق تواصلا تنغيميا . فبدلا من التنغيم الصاعد أو الهابط الذي توجبه نهاية السطر غير المدور، نجد التدوير يفتح النغمة لتمتد في السطر التالي، فيتحول الى تنغيم مستو غير عالي الايقاع [٩] وأخيرا فإن التدوير يساهم في تحقيق التواصل بين الأنواع الأدبية في داخل القصيدة الشعرية، حيث أنه يسهل القيام بوظيفة السرد أو الدراما، كما سنلاحظ فيما بعد.

هذه الملامح - التي تبلورت بوضوح مع تطور أمل الشعري - معتمدة على الملامح السابقة ومتصارعة معها، أنتجت إيقاع العربية الحديثة أو حداثة الإيقاع العربي المعاصر، والذي وان قمعت فيه الشفاهية بقرارات سياسية تقمع الديموقراطية، فانها ما تزال احتياجا جماليا لم يزل. فنجح أمل في المزاوجة بين الاثنين: القوة الانشادية والطاقة التأملية والاحتياج الى المناجاة والتواصل السردي والغنائي. ولعل المقارنة بين هذين الجزءين من قصيدة في مرحلة الغليان «سفر الخروج، أغنية الكعكة الحجرية» وأخرى من مرحلة الهدوء «ضد من» أن تكشف تلك الملامح المختلفة.

سفر الخروج

الاصحاح الأول
أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة!
سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحة
والدم انساب فوق الوشاح!
المنازل أضرحة،
والزنازن أضرحة
والمدى ... أضرحة
فارفعوا الأسلحة
واتبعوني !
أنا ندم الغد والبارحة
رايتي :عظمتان وجمجمة،
وشعاري الصباح ! [١٠]

ضد من

في غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الردهات،
الملاءات،
لون الأسرة ، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن.
كل هذا يشيع بقلبي الوهن.
كل هذا البياض يذكرني بالكفن!
فلماذا اذا مت..
يأتي المعزون متشحين..
بشارات لون الحداد؟
هل لأن السواد..
هو لون النجاة من الموت
لو ن التميمة ضد .. الزمن، [١١]

- ٢ -

ينفي أي إدراك أمين وغير تعميمي القول أن تعامل أمل دنقل مع الاسطورة - والتراث بصفة عامة - كان تعاملاً تزيينيا أو تجاوريا. بل إن إحدى أهم المزايا الكبيرة التي حققها شعر أمل - إزاء جيل الرواد - كان هو هذا الوعي المغاير بالتراث والتوظيف المختلف له.

لقد كان أبرز استخدام للتراث في شعر أمل هو استدعاء الشخصيات القديمة وتلبسها والحوار معها، بحيث يصح تماما أن نستخدم مصطلح القناع وصفا لآلية التوظيف هذه.إن الشخصية التراثية، سواء كانت من التراث اليوناني (سبارتاكوس) أو من التراث العربي (زرقاء اليمامة) أبو موسى الأشعري، أبو نواس، ابن نوح... الخ) [١٢]، تأتي إلينا من تاريخها دون أن تتركه، تحمله معها بكثير من تفاصيله، وتتحول الى شخص يعيش في زماننا ويعاني ذات معاناتنا، هو أمل دنقل بذاته. ورغم أن أمل يقيم في بعض قصائده حوارا أو مقابلة مع هذه الشخصية أو تلك، إلا أن هذا الحوار لا ينبع من موقع المواجهة معها، وإنما من موقع الصديق أو الرفيق كما يوضح هذا الحوار مع زرقاء اليمامة، وغيره كثير:

أيتها العرافة المقدسة.
جئت إليك.. مثخنا بالطعنات والدماء
أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة
منكسر السيف، مغبر الجبين والأعضاء
أسأل يا زرقاء..
عن فمك الياقوت عن، نبوءة العذراء
عن ساعدي المقطوع.. وهو ما يزال ممسكا بالراية المنكسة
عن صور الأطفال في الخوذات ... ملقاة على الصحراء
عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء..
فيثقب الرصاص رأسه.. في لحظة الملامسة! (١٣)

ففي هذا الحوار يخاطب الشاعر (الجندي المهزوم) زرقاء اليمامة بهمومه وهمومها هي أيضا، لأنها هي التي حملت همومه منذ قديم الزمن. فهو لا ينفي همومها التاريخية (فمها الياقوت، نبوءتها). بل يجعلها بهذه الهموم تساهم في هموم عصرنا محققا بذلك ما عرف بقصيدة القناع في مثل هذه القصيدة يستحيل أن تكون الشخصية الاسطورية أو التاريخية زينة أو حتى رمزا جزئيا، (وإن وجد هذا النمط الأخير في بعض قصائد أمل حيث تستخدم الشخصية أو الرمز أو الموتيف في موقع بعينه من القصيدة لخدمة الحركة الدرامية والدلالة في هذا الموقع، دون أن تمتد الى بقية القصيدة، هنا تنبني القصيدة كاملة، بمجمل حركتها الدرامية كما سنوضح فيما بعد، على الشخصية التراثية أو على الحوار معها أو الحوار بينها وبين واقعنا (كما هو الحال في قصائد «بكائية لصقر قريش» أو «مقابلة خاصة مع ابن نوح» أو «لا تصالح» .. الخ).

غير أن اللافت للانتباه في الشخصيات التراثية التي يستدعيها أمل هو أنها تتمتع بخصائص محددة لا تخرج في الغالب عن نطاقها، مجمل هذه الخصائص يشير الى أنها انقلابية ومتمردة على زمانها وواقعها والظلم السائد في هذا الواقع. هي شخصيات غير ثبوتية لا تستسلم وإنما تتمرد حتى ولو كان تمردها محكوما عليه بالهزيمة منذ البداية لأنه تمرد فردي وليس ثورة جماعية. ومن هنا، فإن اللحظة التي يختارها أمل من حياة هذه الشخصيات هي لحظات الهزيمة،وهذا ينطبق أيضا على الشخصية الثورية الوحيدة أي شخصية سبارتاكوس. نجد أن الشاعر يلتقي به في لحظة الموت.

معلق أنا على مشانق الصباح
وجبهتي - بالموت - محنية
لأنني لم أحنها .. حية (١٤)

وقد يبدو المبرر الواضح لاختيار هذه اللحظات،هو أن الشاعر كان يعيش حالة الهزيمة التي لم تقع في الخامس من حزيران ١٩٦٧ وإنما وقعت قبل ذلك بكثير كما هو واضح في كثير من قصائد أمل نفسه، غير أن المبرر الأقوى لاختيار هذه الشخصيات هو - فيما أرى - أن ملامحها تتشابه تماما مع ملامح شخصية الشاعر نفسه، كما يكشفها شعره ونمط حياته بصفة عامة بالاضافة الى قيمه الأساسية في الحياة كما عبر عنها في حواراته الكثيرة ولعل هذه الصياغة الفنية التي كتبتها عبلة الرديني أن تكون تجسيدا حيا لهذه الملامح . تقول:

«نصطدم فيه بعالم متناقض تماما، يعكس ثنائية حادة كل من طرفيها يدمر الآخر، ويشتت الكثير من أشكالها.. إنه الشيء ونقيضه في لحظة نفسية واحدة يصعب الإمساك بها والعثور عليه فيها:

فوضوي يحكمه المنطق، بسيط في تركيبية شديدة، صريح وخفي في آن واحد، انفعالي ومتطرف في جرأة ووضوح، وكتوم لا تدرك مافي داخله أبدا.

يملأ الأماكن ضجيجا وصخبا وسخرية وضحكا ومزاحا.. صامت الى حد الشرود، يفكر مرتين وثلاثا في ردود أفعاله وأفعال الآخرين، حزين حزنا لا ينتهي. استعراضي يتيه بنفسه في كبرياء لافت للأنظار .. بسيط ببساطة طبيعية يخجل معها إذا أطريته وأطريت شعره، وربما يحتد على مديحك خوفا من اكتشاف منطقة الخجل فيه.

صخري، شديد الصلابة لا يخشى شيئا ولا يعرف الخوف أبدا.. لكن، من السهل إيلام قلبه.

يكره لون الخمر في القنينة، لكنه يدمنها استشفاء. قلق، لا يحمل يقينا .. تاريخ معتقداته حافل بالعصيان، لكنه غير ملحد (نطق الشهادة أثناء إجراء العملية الجراحية).

صعيدي محافظ، عنيد لا يتزحزح عما في رأسه، وقضيته دائما هي الحرية، ومشواره الدائم يبدأ بالخروج. عاشق للحياة، مقاوم عنيد، يحلم بالمستقبل والغد الأجمل مع قدر كبير من العدمية يزدري فيها (به؟) كل شيء، ويدمر كل شيء، ويؤمن بحتمية موته.» (١٥)

إن هذه الملامح الدقيقة والتي عرفها كل من عرف أمل أو قرأ أعماله، تستند الى كثير من الجذور الاجتماعية والثقافية، وتفسر كثيرا من الملامح الفنية في شعر أمل دنقل.

لقد ولد أمل دنقل «محمد أمل فهيم محارب دنقل» في ٢٣ يونيو ١٩٤٠ بقرية القلعة محافظة قنا، في بيئة وصفها دائما بأنها بيئة، قاسية ساهمت ظروف أسرته الخاصة في زيادة قسوتها فيما بعد. فبالاضافة الى قسوة الطبيعة الجبلية وضيق المساحة الخضراء على ضفاف النيل، توجد التقاليد القاسية التي تفرض على الأطفال رجولة مبكرة، خاصة إذا توفى الأب (سنة ١٩٥٠) تاركا عبء مسؤولية الأسرة على كاهل أمل دنقل (١٦)، دون دخل معقول، بعد أن استحوذ الأعمام على مجمل التركة التي يبدو أنها كانت كبيرة بفعل انتماء الأسرة الى الأشراف كما

كان أمل يقول دائما، مبررا كبرياءه أو فعالاته في الكبرياء أحيانا.

وحين يولد أمل ويترعرع ويتكون وعيه في ظل هذه البيئة، وفي ظل صراعات الحرب العالمية الثانية ثم صراع الحركة الوطنية المصرية ضد الاحتلال الانجليزي وبعد ذلك ضد الوجود الصهيوني، وصراعات السياسة المصرية بعد ١٩٥٢، والتناقض بين الشعارات الوطنية المرفوعة والممارسات القمعية ضد أي معارض، أو حتى مؤيد بخطاب متمايز. يصبح الإحساس بتناقضية الحياة ومفارقتها هو الشعور الأساسي الذي يستولى على الشخصية ويقودها الى تنمية وعيه بها على المستوى الذهني والفكري، ومن هنا تأتي قراءات أمل سواء في التراث العربي المتمرد أو الفلسفة الأوروبية الحديثة الماركسية والوجودية واللاأدرية (١٧).

هذه الملامح سواء على المستوى الوجودي أو على المستوى المعرفي تفسر الملمح الفني الأساسي في شعر أمل دنقل، والذي يحكم الملامح الأخرى، سواء التي سبق أن رصدناها أو التي سنتناولها فيما بعد، وهو أيضا الملمح الذي نعتبره ملمحا أساسيا من ملامح حداثة شعر أمل دنقل العربية، ونقصد ملمح المفارقة، أو المفارقة التهكمية ترجمة للمصطلح الأوروبي (Irong).

إن المفارقة التي نقصدها هنا، هي بقدر من التبسيط الجمع بين نقيضين في وقت واحد، بحيث تثير السخرية المرة أو الفكاهة المأساوية (١٨) وهي بهذا المعنى تنتشر كصورة جزئية في كثير من قصائد أمل دنقل منذ بداياته الناضجة وحتى موته. ومن أمثلتها قوله:

فكل شيء يرتخي في لحظة التأهب المرتقبة.
حبيبتي في لحظة الظلام، لحظة التوهج العذبة
تصبح بين ساعدي جثة رطبة

(موت مغنية مغمورة/ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)

وقوله :

أسأل يا زرقاء
عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء..
فيثقب الرصاص رأسه.. في لحظة الملامسة

(البكاء بين يدي زرقاء اليمامة).

وقوله **وجبهتي - بالموت - محنية**
لأنني لم أحنها حية

(كلمات سبارتاكوس الأخيرة)

وغير هذه صور كثيرة (١٩) غير أن ما نشير إليه هنا هو أبعد من مجرد تقنية مجازية استخدمها أمل وحققت بعض أسباب اهتمام المتلقين بشعره. نشير هنا الى أن المفارقة كانت وعيا بالعالم، حكم وجود الشاعر وقيمه وإدراكه للواقع العربي الذي عاش فيه، والذي مثل التناقض العميق خاصيته الأساسية، عبرت عنها هزيمة ١٩٦٧ كهزيمة للمشروع التقدمي العربي الذي لم يدرك عمق التناقض في المجتمع العربي الحديث، وعمق التخلف الناتج عن التبعية الذهنية، فكانت النتيجة هي تكريسها والعودة الى بدء النضال من قبل العصر الحديث مرة أخرى، في دورات متكررة لا يبدو أن هناك امكانية للخروج منها، لقد أدرك أمل هذه المعضلة، وكان جزءا من نسيجها في قيمه وفي حياته، ولكنه نجح في أن يجسدها تجسيدا فنيا عاليا، ليس فقط في تقنياته على مستوى الايقاع والصورة والتعامل مع التراث، وانما أساسا من خلال بنية القصيدة، التي تقوم على تحقق الدراما، ولكن ليس بالمعنى البسيط للدراما وإنما بالمعنى الأعمق: الدراما التي تقوم على المفارقة.

لقد عرف الشعر العربي منذ بدايته الناضجة وحتى اللحظة الراهنة ثلاثة أنماط من بنية القصيدة، يمكن أن نعتبرها أنماطا أساسية وإن دارت حولها تنوعات أوسع قد تصل الى خصوصية لبنية كل قصيدة. هذه الأنماط هي بنية التجاور وبنية التداخل، وبنية التجادل أو الصراع. ورغم أن هذه البنى جميعا يمكن أن توجد في المراحل المختلفة من تاريخ الشعر العربي، الا أننا نستطيع الزعم أن نمطا منها ساد مرحلة من المراحل. فبنية التجاور هي التي سادت القصيدة الكلاسيكية منذ الشعر الجاهلي حتى المدرسة الاحيائية وبعض أشعار الرومانسيين وهي الوحدة التي سماها البعض بوحدة البيت أو وحدة الموضوع، حيث لا يستقل كل بيت في القصيدة بنفسه وزنا ونحوا ومعنى» وان كان هذا لا يمنع أن تتجاور الأبيات مضيفة معاني تتراكم الواحد تلو الآخر حتى تنتهي بقصيدة . أما بنية التداخل فهي بنية الوحدة العضوية التي لا يمكن فيها تقديم أو تأخير للأبيات أو حذف جزء منها، لأنها تقوم على تداخل الدلالات وتشابكها بحيث لا يفهم ولا يدرك أولها قبل الانتهاء من قراءتها. وهذه البنية تحققت لدى بعض شعراء الرومانسية العربية (وليس كلهم) ولدى بعض شعراء قصيدة التفعيلة الذين سماهم البعض خطأ بالواقعيين، في حين أنهم صلب الرومانسية. (٢٠)

أما البنية الثالثة، بنية الجدل أو الصراع، والتي تحققت عند بعض الناضجين من جيل رواد الشعر الحر (وخاصة بدر شاكر السياب وصلاح جاهين) وعلى أيدي الجيل الثاني (درويش وسعدي يوسف وأمل دنقل)، فهي تقوم على حركة درامية في داخل القصيدة، بحيث تقدم أصواتا متعددة متصارعة حتى وان كان في داخل صوت الشاعر نفسه، يحدث بينها صراع ينمو ويتصاعد ثم ينتهي بأشكال مختلفة .

ينتمي أمل دنقل بوضوح ومنذ قصائده المبكرة الى هذا النمط الصراعي أو الدرامي. غير أن انتماء أمل لم يكن تقليدا لسابقيه أو المعاصرين، وانما تبلورت خصوصيته من وعي حاد بطبيعة الصراع الذي يعيشه المجتمع والذي يقوم - كما سبق أن

أوضحت – على أساس المفارقة. وهذا الوعي الذي تجلى في شعر أمل لم يتحقق فقط في قصائده الأخيرة كما قلت، وإنما بدأ منذ بواكيره، وإن كانت مسيرته الشعرية وتطور وعيه قد أنضجا هذا الوعي وجعلاه أعلى فنيا. ولقد سبق لنا أن كشفنا بالتفصيل هذا التحقق الدرامي في قصيدة من أنضج قصائده وهي «مقابلة خاصة مع ابن نوح» [٢١] ويمكننا الآن أن نقدم نموذجا لهذه الدرامية في أعماله المبكرة. وقد اخترنا أقدم قصيدة نعرفها له، لاثبات مدى أصالة هذه الدرامية بهذا المفهوم، وهي قصيدة «قالت» المنشورة سنة ١٩٦٠:

قالت

قالت : تعال اليّ
واصعد ذلك الدرج الصغير
قلت: القيود تشدني
والخطو مضني لا يسير
مهما بلغت فلست أبلغ ما بلغت
وقد أخور
درج صغير
غير أن طريقه.. بلا مصير
فدعى مكاني للأسى
وأمضى الى غدك الأمير
فالعمر أقصر من طموحي
والأسى قتل الغدا

****

قالت: سأنزل
قلت : يا معبودتي لا تنزلي لي
قالت : سأنزل
قلت : خطوك فتنة في المستحيل
ما نحن ملتقيان
رغم توحد الأمل النبيل

****

نزلت تدق على السكون
رنين ناقوس ثقيل
وعيوننا متشابكات في أسى الماضي الطويل
تخطو اليّ
وخطوها ما ضل يوما عن سبيل
وبكى العناق
ولم أجد إلا الصدى
إلا الصدى

(من ديوان « مقتل القمر») [٢٢]

والقصيدة كما هو واضح تنتمي الى مرحلة البدايات، سواء من حيث العالم الذي يشغلها أو الصياغة الفنية. فالعلاقة بالمرأة هي القضية التي شغلت أمل أساسا في تلك المرحلة كما هو واضح من قصائد سنة ٦٠، ٦١، ٦٢ (في ديوان مقتل القمر)، بل إننا نستطيع أن نجد أن هذه العلاقة الصراعية مع المرأة أيضا في كثير من قصائد الديوان وخاصة «حكاية المدينة الفضية»، ولعلنا نكتشف – فيما بعد – أن الكيفية التي يدور بها الصراع هي نفسها في القصيدتين، وفي غيرهما من قصائد المراحل التالية.

من حيث الصياغة سنجد قلق البدايات واضحا في بعض التركيبات مثل «غدك الأمير» وهو قلق سببه حرص الشاعر على القافية التي تقترب من التقليدية، حيث تسيطر قافية (يرْ) و(يلْ) على معظم سطور القصيدة، وتكاد تأتي في مواقع نهايات الأبيات، إذا أعدنا توزيع السطور في شكل أبيات من مجزوء الكامل مثلا:

قالت تعالى اليّ واصعد
ذلك الدرج الصغير
قلت القيود تشدني
والخطو مضني لا يسير
مهما بلغت فلست أبلغ ما بلغت وقد أخور

ومن هنا فإنه لابد من الانتباه الى أن وجود التدوير بكثرة كان ضرورة من ضرورات التحول الى الشعر الحر. والذي نشعر أن الحوار كان أحد العوامل التي حتمت اللجوء إليه أيضا. والحوار – كما نعرف – هو التجلي الواضح للدراما.

مع هذه السذاجة الواضحة في الموضوع والصياغة نستطيع أن نلمح بوضوح أن بنية القصيدة تتبنى النمط الدرامي منذ البداية وحتى النهاية. ففي البداية هناك دعوة المحبوبة للشاعر كي يصعد ذلك الدرج الصغير» ولكنه لا يستطيع لأن هناك عوائق أربعة تمنعه من الصعود: القيود التي تشده، وخطوه مضنى. هذان قيدان يخصانه هو. أما هي فمستواها شديد العلو، ودرجها رغم أنه صغير، فهو بلا مصير. ولذلك فالطريق الصحيح هو أن تذهب هي الى مستقبلها العامر، ويعود هو الى غده القصير المأساوي.

غير أن الخطوة الدرامية التالية تمنع هذا الطريق الصحيح من التحقق. قالت سأنزل بدلا من أن تصعد أنت. ومع ذلك يدرك الشاعر أن هذا أيضا حل مستحيل: ما نحن ملتقيان رغم توحد الأمل النبيل. ولكنها، في خطوة أكثر حسما نزلت. ويكشف تصوير الشاعر للنزول عن إحساس بالهم الثقيل، رغم الحب الممتد في الزمن الماضي. وفيه يتضح أن اللقاء هو اختيار المحبوبة، وليس اختيار الشاعر الموقن بلا جدوى اللقاء. وهذا ما يحدث فعلا في النهاية المفاجئة الى حد ما. فرغم العناق (الباكي) لا نجد إلا الصدى إلا الصدى.

تبدو الحركة الدرامية في القصيدة إذن مقسمة على ثلاثة محاور، وضع الشاعر بين كل منها والآخر فواصل طباعية، وإن لم تكن دقيقة تماما، حيث يبدو الفاصل بين المحور الأول والثاني أقوى منه بين الثاني والثالث، في حين أنه في المعنى العكس هو الصحيح. لأن التحول من الأول الى الثاني هو تحول في الكلام، في حين أن التحول من الثاني الى الثالث هو الأقوى لأنه تحول من القول الى الفعل. غير أن هذه النظرة هي النظرة الأصح لمن يراقب الأمور من الخارج فحسب، بينما يمكن أن يكون إحساس الشاعر وإدراكه للنهاية المحتومة، جعله لا يعتبر هذا التحول الأقوى (الى الفعل) فاقد القيمة ولا أهمية له. بل ربما كان يخشى هذا التحول الأخير، ويفضل استمرار الحوار، مجرد الحوار. كذلك يمكن القول أن قوة العلاقة بين المحورين الثاني والثالث تنبع من إدراك الشاعر أن فتاته تحميز بالإصرار:

وخطوها ما ضل يوما عن سبيل

بحيث أنها طالما قررت النزول فستنزل لا محالة.

هذا التفسير الذي تسنده عناصر أخرى في النص لا مجال للتفصيل فيها هنا، (منها أن القافية في الجزءين الثاني والثالث متفقة (يل) ومغايرة لقافية الجزء الأول (ير) من حيث الرؤى (وإن اتفقت معها من حيث البنية التي تسمى عند العروضيين بالترادف) كل هذا يكشف أن التحول الدرامي في القصيدة لا يتم طبقا لآليات الصراع الواقعي أو المادي، وإنما يتم أساسا من منطلق شعوري يكاد يكون عدميا مفارقا. ربما انطلقت الدراما من صراع مادي واضح في البداية حيث التمايز الطبقي هو الذي يفصل بين الحبيبين، وقد يكون هذا البعد الطبقي هو جذر المفارقة، غير أن الشاعر يحرص عبر القصيدة وخاصة في نهايتها على أن يكشف أن هذا التمايز يمكن مقاومته والنجاح في ذلك حتى تحقيق اللقاء المادي (العناق). ولكن يبقى هناك التمايز الشعوري أو الروحي العميق الذي يكاد يصل الى حد الميتافيزيقا، فاصلا عازلا لا يمكن تجاوزه. ومن ثم تتحول المفارقة الى مفارقة شعورية يمكن أن نجد أبعادها الوجودية في الخصائص التي يعطيها الشاعر لنفسه وللآخر.

فهو يقول عن نفسه : القيود تشدني، الخطو مضني لا يسير، دعى مكاني للأسى، العمر أقصر من طموحي، الأسى قتل الغدا، أما هي فلن يبلغ ما بلغته، غدك الأمير، طريقه.. بلا مصير، خطوك منته في المستحيل، تدق على السكون رنين ناقوس ثقيل، خطوها ما ضل يوما عن سبيل. إن الشاعر طموح ولكنه فقير وغده غير مضمون بل إنه يدرك (منذ تلك السن) أن عمره قصير: أما هي فغنية قوية ثقيلة عملية، في حين أنه حالم ومتأمل ويائس. وهذا يؤكد طبيعة لصراع - على مستوى الآخر - بين المادي والشعوري.

غير أن هذا التفسير لايتنافى مع إمكانية رده الى الصراع على مستوى الواقع الاجتماعي. فالصراع الطبقي واضح وهو الجذر، غير أن الصراع الشعوري أهم لأنه يكشف عن ضياع جيله من الشباب، على المستوى الاقتصادي والنفسي، الذي يؤهله للشعور باليأس الى هذه الدرجة. ونلاحظ هنا أن لحظة القصيدة هي لحظة أزمة حادة من أزمات الديموقراطية في مصر بسبب سجون ١٩٥٩ غير أننا نميل الى جانب أهم من جوانب الصراع الشعوري، متعلق بما ذكرناه، هو عدم قدرة الانسان في هذا الواقع على التحقق. وليس المقصود بالتحقق هنا تحقيق الاحتياجات المادية وإنما التحقق كإنسان فرد يدرك ذاته ويعيها ويملك حاضره ومستقبله وهذا ما أقصده بمفهوم الفردانيه كما سبق أن أوضحت.

ففي القصيدة لا يتحقق الإنسان سواء كان من الطبقات الفقيرة (الشاعر) أو حتى من الطبقات الغنية، التي وإن ملكت الامكانيات المادية، أو حتى الشخصية القوية، فإنها لا تمتلك ذاتها، ولا تعيها، ولا تعي الظروف المحيطة بها، ولذلك فإنها تفشل هي الأخرى في تحقيق ما أرادت وما أصرت عليه. وهذه كما قلت هي الأزمة العميقة للانسان العربي الحديث، والتي يمكن أن نجدها جذرا في شعر أمل بدءا من أقدم قصائده وحتى آخرها، والتي تتجلى في الحس الدرامي المفارق كما حاولنا أن ندركه في هذه القصيدة على بساطتها.

- ٤ -

تشيع في هذه القصيدة وفي قصائد المرحلة الأولى بصفة عامة بعض القيم الرومانسية كما هو واضح. وهي تتصل بالقيم التالية والمطلقة في المراحل التالية، تلك التي سبق لنا أن وضعنا لها عنوانا « البحث عن لؤلؤة المستحيل» وهو عنوان اقترحه أمل نفسه حينما اعتبر الشعر هو بحث عن لؤلؤة المستحيل الفريدة. (٢٣) وفي المرحلة الأخيرة من حياة أمل، حين تعاظمت الهزائم على المستويين الشخصي والاجتماعي (الوطني والقومي)، ازداد تعلق أمل بهذه القيم المثالية التي تبدو نبيلة، ولكنها، في النهاية - قيم الماضي - والتي اعتبرها بعض الحداثيين مثلبة يحرم، على أساسها أمل من «الحداثة».

يتجلى هذا بوضوح في قصيدة (لا تصالح) التي تعتمد على قيم مثل الطفولة المشتركة، الأخوة، النساء الثكلى، الأبوة، العرس، الغرام، والأهم: الثأر

لا تصالح،

ولو قيل إن التصالح حيلة.

إنه الثأر

نبهت شعلته في الضلوع..

إذا ما توالت عليها الفصول..
ثم تبقى يد المعار مرسومة (بأصابعها الخمس)
فوق الجباه الذليلة.

كذلك نستطيع العثور على كثير من هذه القيم في قصائد بكائية لصقر قريش، الطيور، الخيول .. الخ).

ولا شك أن الحنين الى هــذه القيم، قيم الماضي الـذهبي النبيل، تشكل تناقضا مع القيم «الثـورية» التي رآها البعض في أشعار أمل في المراحل السابقة. غير أن هذا التناقض – من وجهة نظري – هـو تناقض ايجابي لعدة أسباب، فهـو على المستوى الفني أحد العناصر الأسـاسية التي تقوم عليها المفـارقة كقيمة فنية عاليـة في شعر أمل كما سبق أن لاحظنا وهذه المفـارقة هي نفسها الجذر الشعـوري والفلسفي الذي سـاد شعر أمل في كل المراحل، بحيث أنـه كـان دائما – من وجهـة نظري – شـاعـرا متمـردا أكثر من كـونه شـاعرا ثـوريا. وقـد يكون التمـرد على مستوى الفن أكثـر أهمية من الثوريـة، إذا كان مفهوم الثـورية هو الشعـارية والتحريض. فـالشاعر المتمرد القـادر على ابراز تناقضات الواقع بعمق وبفنية عالية.. يستطيع أن يحول المتلقي الى رافض،حتى للشاعر نفسه،أي أنه يمكن أن يجعل من المتلقي ثائرا، وهـذا ما حـدث فعلا بشأن قصائد أمـل التي ألقيت أمام جموع الطلاب الثائرين سنة (١٩٧١).

وعلى كل حال، سواء كان الشاعر متمردا أو ثائرا، فإن تمرده أو ثورته ينبغي أن تنطلق أساسا من الوعي بتناقضات الواقع، وألا يفرض عليه هـذا التمرد أو الثورة من الخارج. والوعـي بتناقضات الـواقع سيعني بـالضرورة الانطـلاق مـن بعض قيم هـذا الـواقع الجميلة لرفض القيم الأخرى الفاسـدة والرديئة. لذلك فإنني اعتبر أن القيم النبيلـــة التي حن إليهـــا أمل، هي قيـم وإن بـــدت ماضوية،تعيش بيننا، ويمكن أن يلجـأ إليها الشاعر لتحقيق وظيفة الشعر لايقاظ وعي متلقيه وإحســاسه بالنبل والجمال. والانطلاق من هذه القيم لا ينفي كون الشاعـر حداثيا لا شك أنه يتعارض مع مفهـومه للحـداثة، بـاعتبارهـا تقليدا لحداثـة الفردانيـة الغربيـة المأزومة، أما الحداثة العربية التي تتجاوز فيها أنساق القيم من كل الأزمـان، والتي لم تستطع الطبقة الـوسطى أن تنقلهـا الى مرحلـة الفردانية الحقيقيـة، فهي الحداثة التي أراها – في ابداعنـا – حداثة حقيقيـة، وهي – كما حـاولنا أن نـوضح – تتجلى ساطعـة في شعر أمل دنقل، وتبرر استمراره بيننـا شاعرا كبيرا، قـادرا على الامساك بلب أزمتنـا الراهنـة، وتجسيدهـا بلغة حـديثة تتمثل أفضل مـا في تراثنا وتتجاوزه.

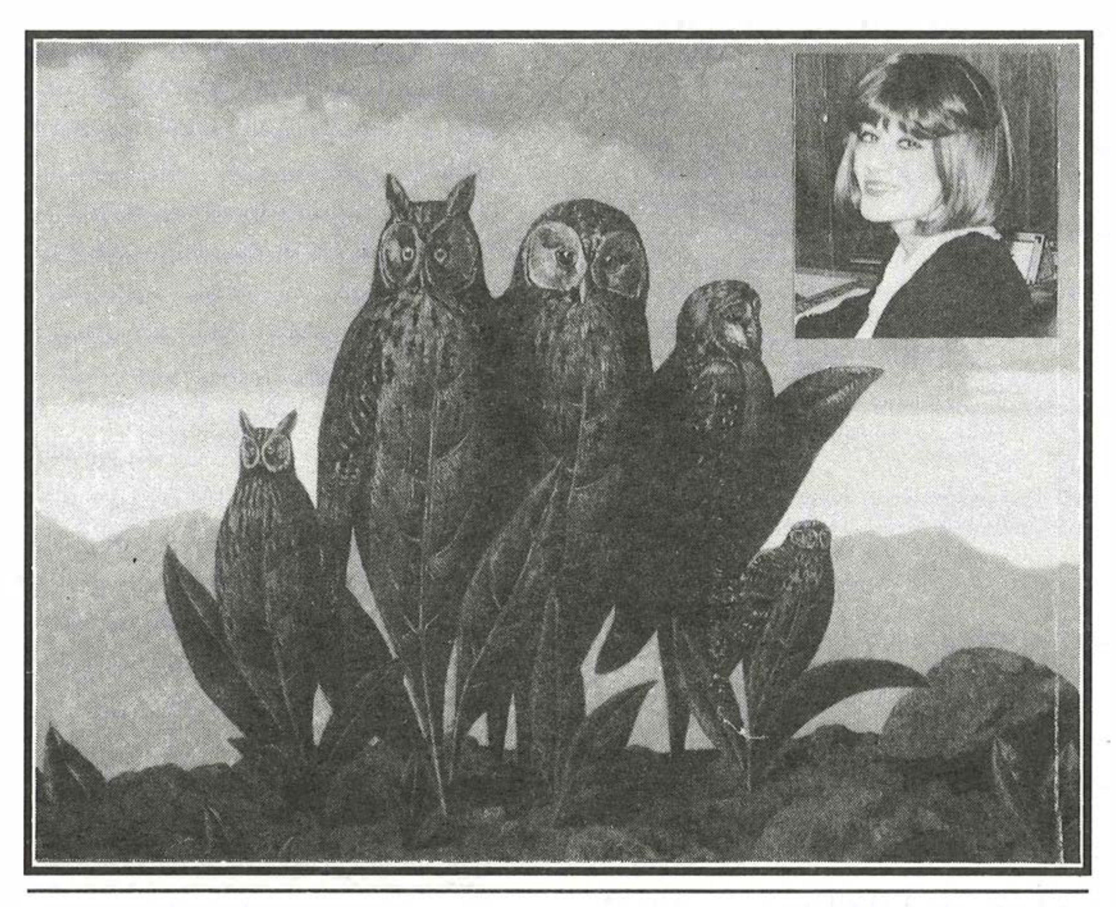
الهوامش :

١ – حول هذه التناقضات في النقـد العربي الحديث –في مصر – راجع كتابنا :البحث عن المنهج من النقد العـربي الحديث» دار شرقيات القاهـرة سنة ١٩٩٣.

وعنها في الأشكال الأدبية راجع دراستينا:
– محتوى الشكل، نحو موضوع دقيق لـدراسة الأدب، مجلة فصول القاهرة ربيع ١٩٩٣
– في البحث عن هويـة روائية : نشأة الرواية في النقـد العربي الحديث. بحث قدم في الندوة الدولية الثانية للأدب المقارن، قسم اللغة الانجليزية بآداب القاهـرة ديسمبر ١٩٩٢ وينشر قريبـا ضمن كتاب «محتـوى الشكل في الرواية العربية».
٢ – عن مفهومنـا للتبعية الـذهنية راجع دراستنا: التبعيـة الذهنيـة في النقد العربي الحديث» مجلة أدب ونقد، القاهرة،عدد ابريل ١٩٩٤. ص ١٢.
٣ – راجع : سامي مهدي: أفق الحداثة وحـداثة النمط. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٨ ص ١٥١ وما بعدها.
٤ – راجع دراستينا:
– وليمة لأعشاب البحر، نموذج للحداثـة الحقيقية. مجلة أدب ونقد، القاهرة يناير ١٩٩٢.
– نحو حداثة حقيقيـة في الشعـر المعاصر. مجلة الشعر . القاهـرة عدد يوليو ١٩٨٩.
٥ – إدوار الخراط : على سبيل التقديم. مجلة الكـرمل عدد خاص عن «الأدب في مصر الآن»، العدد ١٤.. قبرص . د.ت ص ١٢.
٦ – نفس المرجع والصفحة
٧ – راجع نموذجا لهذه العناقيد في كتـابنا «البحث عن لؤلؤة المستحيل» دار الفكر الجديد. بيروت ١٩٨٨. ص ٨٨.
٨ – عن هـذه المفـاهيم راجع تفصيـلا كتـابنـا :العـروض وإيقـاع الشعـر العـربي،محاولـة لإنتـاج معـرفـة علميـة، الهيئة المصريــة العـامـة للكتاب.القاهرة ١٩٩٣ ص١١٢ وما بعدها.
٩ – المرجع السابق . ص ١٢٦.
١٠ – أمل دنقل الأعمال الشعـريـة الكـاملـة، دار العـودة –بيروت ومكتبـة مدبولي ، القاهرة الطبعة الثانية ١٩٨٥، ص ٢٧٤.
١١ – نفسه . ص ٣٦٨.
١٢ – وغير هـذه الشخصيـات كثير مثل عنترة بن شـداد والمتنبي وصـلاح الدين واليمامة، بالإضافـة الى الشخصيات المعاصرة مثل سرحان ومازن أبو غزالة وغيرهما.
١٣ – الأعمال الشعرية الكاملة ص ١٢١.
١٤ – نفسه ص ١١٠.
١٥ – عبلة الرويني : الجنوبي . مكتبة مدبولي ، القاهرة ١٩٨٥ ص ٥ – ٦.
١٦ – سيد البحـراوي وعبلة الـرويني : أمل دنقل ،كلمة تقهـر الموت، الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتـاب الثقافة الجديدة العدد ١ ١٩٩٠، ص ٥ – ٦.
١٧ – راجع عن ثقافة أمل وقراءاته:
– حسن الغرفي «أمل دنقل ؛ عن التجربـة والموقف». مطامح افريقيا الشرق ، المغرب ١٩٨٥.
– والحوار الملحق بكتـابنا : البحث عن لـؤلـؤة المستحيل. مرجع سـابق ص ٢٣٤.
١٨ – راجع : د. س ميوميك. المفارقة . ترجمة د. عبدالـواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي. منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق ١٩٨٢.
١٩ – راجع نماذج أخرى في كتـابنا : البحث عن لـؤلؤة المستحيل . ص ١٧٠ – ١٧٤.
٢٠ – راجع عن هـذه القضيـة دراستنا «التبعيـة الـذهنيـة في النقد العـربي الحديث . مرجع سابق.
٢١ – في كتـاب «في البحث عن لؤلـؤة المستحيل؛ دراسة لقصيـدة أمل دنقل «مقابلة خاصة مع ابن نوح» مرجع سابق.
٢٢ – الأعمال الشعرية الكاملة .ص ٧٥ – ٧٦.
٢٣ – راجع الحوار المشار إليـه سابقـا في نهاية البحث عن لـؤلؤة المستحيل ص ٢١٢ وما بعدها.

* * *

غادة السمان و «القمر المربع» *



عبداللطيف أرناؤوط **

لم تكن المجموعة القصصية بعنوان (القمر المربع) بعيدة عن اتجاهات الكاتبة المبدعة «غادة السمان» فهي في مجمل نتاجها الأدبي، تسعى الى الوقائع المتفردة، والمدهشة ، وهي حتى في قصصها التي تعالج فيها الواقع الحسي تجهد في إسباغ لون من خصوصية الواقعية النفسية على أعمالها، إنها تسلط اهتمامها على الشخصية الانسانية، فنماذجها تعاني بصورة عامة من شتى ضروب الحصر والكبت والعقد النفسية، إنها شخصيات غير سوية أو تفتقر الى التوازن النفسي بسبب أنواع الصراع التي تعاني منها، وهو صراع يتم بين الشخصية ومطامحها، أو بينها وبين المجتمع، فمن البدهي أن تكون عناية «غادة السمان» منصبة على العوامل النفسية التي تجري في لا شعور الشخصيات، وعلى تجسيد عالمها الداخلي اللاواعي من خلال تصوير الأحلام والهذيانات والكوابيس التي تفصح عن

* "القمر المربع" مجموعة قصصية للكاتبة: غادة السمان

** كاتب سوري.

العـالم الداخلي المضطرب للشخصيـة، والتـوتر النفسي الـذي يهزها، وفقدان الرقابة على الذات.

وقصص "القمر المربع" محاولة من "غادة" لولوج باب الأدب الغرائبي الماورائي واللامعقـول، لكنها قصص لا ينفصل فيها الـواقع عما وراءه، وإنما يندمجان معـا من خـلال تصور الحياة الخارجيـة والنفسية للشخصيـات التي رسمتها، غير أن الشعور يعمل لـدى هذه الشخصيـات عملا ضئيلا جـدا إذا ما قورن بنشاطها الـلاشعوري المسيطر، حتى ليحس القاريء أن أبطال قصـص "القمر المربع" لا يحيـون حياتهم العـادية، ولا يخضع تفكيرهم لمنطق الحيـاة، وإنما تستولي عليهم الأحـداث، وتقـودهم عقدهم وكبتهم وعـدوانيتهم الى نسج أوهام وعـوالم غريبـة يتصورونها، وهي التي تـوجه سلـوكهم، إنهم يعيشون بيننا في وضـع يشبه وضـع النائم، مع فارق أن النائم لا يستطيع أن يتصرف في المنام، في حين أن تصرفاته الـلاشعورية في اليقظة تشبه السائر في نومه.

وإذا كانت "غادة السمان" في هذه المجموعة، تقدم نماذج بشريـة يمكن دراستهـا وفق معطيـات علم النفس، وردهـا الى محاور نفسيـة معروفـة كانفصام الشخصيـة، وتـوهم الأشباح والجنون، فإنها تتناول مسائل غرائبية أكثر وعورة، لم يجد لها علم النفس أو العلوم الأخـرى تفسيرا – حتى الآن – كالتخـاطر وقدرة الفكر على تحريك الأشيـاء، والتقمص، وهي مسائل كانت الكاتبـة قد أوفتهـا حقهـا مـن الدراسـة في كتابهـا "السبـاحة في بحيرة الشيطـان" وتعـود لتثير بعضهـا في قصـص "القمـر المربع" عبر هاجس قصصي.

وقـد نخطيء حين نظن أن "غـادة" جنحت الى الغرائبيـة لغرض إدهـاش القاريء فحسب، وتوفير جو من الخصـوصية لقصصها، فوراء كل قصـة رؤيـة تضعنا في مواجهـة حضارتنا وعصرنا اللـذين بضغطهما العنيف على الانسان، أفقداه تـوازنه ودفعاه الى الاضطراب النفسي، فكـان لابد للقصة أن تعكس ذلك القلق النفسي المعـاصر، وما سبّبـه من انهيـار عصبي، وفردية قاتلة، بعد مـا كان الانسان في العصور السابقة أكثـر نزوعا الى التـواصل، وانسجامـا مع المجتمع، حيث كـان تكيفـه ونزوعـه الاجتماعي يمتصـان قلقه وانحـرافـاتـه النفسيـة، ولا يتيحـان للأزمات المترسبـة في لاشعوره أن تسيطر على قدراتـه النفسية ويبدو أن للكاتبة من هـذه القصص أبعادا بعيدة، فهي تطمح أن تتابع آثـار المأساة اللبنانية على المغتربين من أبناء لبنـان وتدين الحرب. مثلما تسعى أن تحدث في القـاريء لـونـا من التطهير ينجم عن الآثـار التي تخلفهـا قراءة هـذه القصص، فيعـود الى إنسانيتـه وتوازنه فيما إذا كـان يعاني من عقـد التغرب النفسي التي يعاني منها أبطال لقصص، ويمكن القول إن هذا اللون من الأدب هـو أدب وقـائي من حيث الصحـة النفسيـة، وهـو أدب ملتزم من حيث تحليل الأسباب التي تجر الانسـان المعاصر الى الانهيـار، وتحمل المؤسسات الاجتماعيـة مسـؤولية الأمـراض النفسية المتفشيـة، والدعوة الى إعادة النظـر في جميع المشكلات التي تثير الأعصـاب، ومنها مشكـلات جنسية وبيئيـة وعائليـة يـؤدي كبتهـا انفعـاليا في الـلاشعـور الى اختـلال الشخصيـة الانسانية، وإن دعوة الكـاتبة "غادة" الى إقامة علاقـة متناغمة بين الانفعاليـة والغريزة والشعور هي لـون من العلاج النفسي، تغدو فيه القصـة بديلا عن الصدمات الكهربـائية أو الأنسولين في معالجة الفصام أو الهوس الاكتئابي أو الخلط العقلي.

ولا أزعم أن الكـاتبـة تطمح أن تقدم دراسـات نفسيـة في قصصها بـالمعنى المجرد، ولكن في هـذه القصص ما يصلح أن يكون مـادة للتحليل النفسي الذي لا يملك القدرة على القيـام به سـوى المحلل النفسي المختـص، ومهما يكن.. فليس من مهمات الأديب أن يقيم تصـوراتـه على أسس ومبادىء نفسيـة علمية موضوعية، لأنه ينطلق من الذات في رسم معالم شخصياته فإن هو رسم توتراته الداخليـة الخاصة به، وصدر في عمله عن دافع ذاتي، عدّ نتـاجه حالـة نفسية ذاتيه يمكن تحليلهـا.. وإن جرد ذاته، وجهد أن يجسـد بحدسه الأوضاع النفسيـة للشخصيات المحيطـة بـه، وهـو أمر عصيّ على التحقيق، عـدّ عملـه محاولـة منهجية لـرسم عوالم النفس المجهولة، ومقـاربة للتحليل النفسي الذي يقوم به الباحث المختص.

وإنني ألاحظ أن أعمال «غادة السمان» مـزيج من الأمرين اللذين سبق ذكـرهما معا، فلا يمكن تنحيـة قصصها عن ذاتها، ولا سيما أن كثيرا من المحللين يـرون في عمليـة الابـداع الفني ظـاهرة سيكـوباتيـة، وهي محاولـة من المبدع للتعـويض عن الاضطـراب النفسي، وبـالمقـابل فـان كثيرا من القصص في المجمـوعة تعكس الـوسط الحيـاتي الذي تعيش فيـه الكاتبـة.. فـالشخصيات كلهـا في المجمـوعـة القصصية هي شخصيـات متغـربـة. وضعت في غير بيئاتها الأصليـة، فـالقصص تعـالج الضغط والتـوتر النفسي الـذي تعـاني منـه هذه الشخصيـات بسبب فقدان توازنها النـاجـم عن اغترابها، وقد اعتمدت "غادة" على حـدسهـا لـرؤيـة الحقيقـة دون الاستناد الى بـراهين، حيث تفـاعلت أنـاهـا الـواعيـة بـالهو والأنـا العليا اللـذين يشكـلان اللاوعي، ومدار هذه القصص أنها تطرح السؤال التالي:

لماذا يسلك الانسـان سلـوكا لا يقتنع بـه في أعماقـه.. ؟؟؟ وماذا يترتب على سلـوكه من نتائج تتجمع في لاوعيه حتى تـؤثر في حياته النفسية..؟

وتدرك الكاتبة "غادة السمان" جيدا أن الحرية الانسـانية التي تـدفع بـالانسـان الى الخروج عن الأعـراف الاجتماعيـة لتحقيق ذاته، تفرض عليه أن يقوّم أعماله بصورة مستمرة، وفي هذا التقـويم المتواصل، تكمن معـاناة الانسان وعـذابه النفسي، وصراعه المضني بين طموحه وواقعه.

"قطع رأس القط" عنـوان القصـة الأولى من المجموعـة.. وهو مستمـد من المثل الشعبي "اقطع رأس القط من أول ليلة" تضع الكاتبـة بطلها «عبدالرزاق» في دوامـة الصراع بين عالمين متغـايرين، فهـو لبنـاني مغترب يريـد أن يتـزوج، وهو يـدعى

«عبدالرزاق» عند معارفه وأهله من اللبنانيين في باريس.. لكنه يدعى «عبدول» في فرنسا، ويحمل في أعماقه إرثا شرقيا من العادات والتصورات عن الزواج والمرأة التي يريد أن تكون زوجا له. لكنه يتمزق بين نمطين من النساء، نمط المرأة الشرقية التي تمثلها أمه، وعمته العزباء، اللتان يحبهما ويرى فيهما مثالا للمرأة المرغوبة في أعماقه، المرأة التي ارتسمت صفاتها في لاوعيه منذ الطفولة (لها فم يأكل، وليس لها فم يحكي، ما قبل فمها غير أمها، لا تغادر البيت دون استئذان، ولا تلد الا الصبيان، خادمة في النهار وجارية في الليل). يقابلها في خياله (المرأة العصرية المتمثلة بالفتاة اللبنانية "نادين" التي هربت أسرتها من الحرب وهي في العاشرة، فكبرت في باريس وتوهجت مزيجا من سحر الشرق والغرب معا) وهي فتاة عصرية تمارس الرياضة وترتدي الشورت، وتمارس هوايات القفز من فوق الجسر الى ماء النهر، وتؤمن بحريتها الشخصية الى أبعد الحدود، وتتحلى بالواقعية والثقة بالنفس في اتخاذ القرار، كان «عبدول» يطمح الى الزواج منها، ويخافه في الوقت ذاته، فقد أرعبته شخصيتها العصرية المسيطرة التي تضاءلت أمامها شخصيته التقليدية، لأنه تربى على القيم الشرقية وفي أحضان امرأة شرقية مغايرة، وأكثر ما آلمه أن "نادين" لم تكن عذراء، فهي لا ترى في العذرية شرطا لازما للوفاء لأن الخيانة النفسية في نظرها أخطر من الخيانة الجسدية، ولأن «عبدالرزاق» قد تجاوز قناعته بالمرأة الشرقية، وبالمقابل لم يصل الى القناعة الراسخة بقيم المرأة الغربية، فقد ضاع في أمر زواجه، وانهارت أعصابه حتى أسلمه وضعه البائس الى نوع من الفصام أو الجنون، فكان يخيل إليه أنه يرى شبح عمته العزباء،التي كانت تمارس دور الخاطبة على الطريقة الشرقية، والتي ماتت منذ طفولته، يراها أو على الأصح يرى شبحها في شقته أو مغادرة البناء الذي يسكنه ..تتنقل بين السيارات في الشارع حتى ليخيل إليه أنها تعرضت لحادث صدام، فيؤكد له حارس البناية أن أوهامه هي التي توحي إليه بما يرى، ويعود الى غرفته فيستعرض صورة عمته المعلّقة على الجدار، وسوط أبيه المعلّق "كراية منكسة لم تعد لها قدرة على الانتصاب" . ليطالعه شبح عمته مجددا، ويراها تجتاز الشارع وسيارات باريس تدهسها تعبيرا عن رغبته المكبوتة في تصفية نظرته الموروثة الى المرأة الشرقية وأعراف الزواج التقليدي، ويقرر أخيرا أن يتزوج "نادين" ثم يتراجع، لأن شبح عمته يطارده وسبحتها الموروثة في جيبه، لقد سقط في بؤرة العجز الإرادي، وقاده لاوعيه المسيطر الى لون من الكبت، وفقدان عضويته توازنها فقدانا عاما دفعه الى استحضار خيال عمته، وهي رمز الى الحواجز الأخلاقيه التي تعترض زواجه من "نادين" ورغبته العارمة في قتلها دهسا بوسيلة عصرية مسيطرا ميوله المكبوتة على الوازع الأخلاقي، وتستغل الكاتبة "غادة" القصة لتحليل واقع المرأة الشرقية البائس، بالمقارنة مع الصحة النفسية التي تتمتع بها المرأة العصرية، مؤكدة بعض القيم الجديدة التي تتبناها المرأة اليوم، وهي قيم لم يتهيأ للرجل الشرقي بعد أن يتقبلها، كتجاوز مسألة العرض والنظر الى المرأة على أنها ند للرجل ، والى الزواج على أنه عملية تكافؤ بين الزوج والزوجة، وليس استلابا لحرية أحدهما، تقول نادين لعبدالرزاق: "هذه أنا امرأة لا تشعر بالذنب لمجرد أنها ولدت أنثى، ولا تعتذر حتى عن نزواتها كأي رجل، وليس بوسعك أن تمتلكها إلا اذا أحببتك.." .

وفي قصة "التمساح المعدني" نلحظ تشابها في موقف "غادة السمان" من الحضارة الغربية، فالشرطية الزنجية التي تعمل في سلك البوليس الفرنسي تصرعها جرّافة تحت تأثير قوى سحرية خفية يملكها الساحر "دونجا" ولعل التمساح المعدني عنوان القصة يرمز للحضارة الغربية التي تلتهم بقسوة الحضارات التاريخية الأخرى، وتحول مدنيات العالم الى نسخ عنها، فبطل القصة «سليمان» لبناني مهاجر من القصف يفر الى باريس، وكان والده في "بيروت" يمارس ألعاب الخفة في الملاهي، فاقتبس عنه الكثير، ومارس عمل المنجم في باريس حيث يفد إليه الشرقيون الذين مازالوا يؤمنون بالسحر لقراءة حظوظهم ومصائرهم، كان بصارا وفلكيا وساحرا ومنجما، فجنى الربح الوفير، لكنه كان يدرك في أعماقه أنه لا يملك أي قوى سحرية خفية، غير أنه قانع أن بعض الناس يملكونها، الى أن التقى في المطار زنجيا يقف في طابور المنتظرين لتصفية جوازات مرورهم، فأحس إحساسا مبهما بأن هذا الزنجي يملك قدرة سحرية خارقة بجمجمته الضخمة ونظرته المرعبة من عينين تشبهان كرتين نافرتين، ينظر الزنجي الى كلب ضخم مرعب يقف في الظلام ويعوي، فيهدأ نباحه، يعزو سليمان هدوء الكلب الى قوة سحرية في عيني الزنجي، وينظر الزنجي الى نافذة مفتوحة تتسرب منها الريح، فتنطبق درفتاها من تلقاء ذاتها، فتتعزز قناعة سليمان بأن هذا الزنجي الذي قدّر أن يكون اسمه «دونجا» يتمتع بقوة سحرية غامضة، ويحاول أن يعزو أوهامه الى آلام يشعر بها في ضرسه، لكن طفلا في حضن أمه يطلق صرخات بكاء فيحدق فيه الزنجي فيهدأ ثم تقبل شرطية زنجية فتنادي "دونجا" .. فيذهل سليمان لأن حدسه كان صادقا، فقد قدر في ذهنه أن يكون اسمه .. وتزجر الشرطية الزنجي فيغضب. ثم يغادر سليمان القاعة من الباب المخصص للخروج، وهو يتوقع في أعماقه أن الساحر "دونجا" سينتقم من الشرطية السوداء، ويتابع سيره باتجاه محطة المترو، فيخيل إليه أنه يسمع لونا من قرع الطبول الغاضبة، طبول افريقية توقع رقصة التام تام.. ويرى "دونجا" في ثياب ساحر، وتجتاز الشرطية السوداء الشارع، فيذهل سليمان للمفاجأة إن سيارة الشرطية المتوقفة تتحرك بلا سائق وكانت تقف قرب الرصيف وتتجه صوبها متسارعة، وتصدمها ، فتطير في الهواء وتتلقاها جرافة واذا بها وقد تعلقت جثتها بأنياب الجرافة، ما أغرب هذه الحادثة... أيكون "دونجا" هو الذي حرك السيارة بقدرته السحرية ؟ ويثبت التحليل أن كابح سيارة الشرطية لم يكن مشدودا. وأن الحادث قد وقع مصادفة، أما سليمان

فيعتقد جيدا أن "دونجا" وراء مصرعها، لكنه لا يجرؤ أن يقول الحقيقة، بالرغم من أن صوت دونجا يهمس في أعماقه قائلا «نعم.. قتلتها، هذا عقاب أمثالها عندنا».

تقدم القصة حالة مرضية سببها فكرة ثابتة تحيا في عقل سليمان بصورة طفيلية، فهو يعتقد بقوى سحرية يملكها بعض الناس، ويفسر بها كثيرا من الحوادث التي تمليها المصادفة، وربما من رابط حقيقي بين صمت نباح الكلب أو انغلاق النافذة أو سكوت الطفل الباكي ووجود الزنجي غير أن وساوس سليمان المحصلة من ظروف حياته، جعلته يؤمن بقوى خفية قادرة على التحكم بما حوله... وسليمان إنسان مرهق انفعالي، يعاني من عدم رضاه عن عمله لأنه يكذب على الناس، وهو يدرك أن محاكماته المرضية للأمور باطلة لكن المصادفة تزيد من تشبثه بصدق حدسه، وبهوسه الجنوني، وحالته الجسمية والنفسية تسمح بتقبله الايحاء مثلما يساعد على ذلك عامل وجداني محصل من ممارسته مهنة لا يؤمن بها، ورفضه اللاواعي للنظام والنزعة العقلية السائدة في الحضارة الغربية، واستلابها روحانية الانسان، كما تجلّى ذلك في انتقام الساحر الإفريقي "دونجا" من بنت جنسه، لأنها خانت قيمها وتنكرت لجنسها.

الظواهر البارزة التي تعالجها الكاتبة في القصة هي مسألة التخاطر وتحريك الأشياء عن بعد أو توقع حدوث الأشياء قبل وقوعها وهي ظاهرة عجز العلم عن تفسيرها، وردّها الى قوى روحية خاصة.

ونلاحظ شخصية بديع المغربة في قصة (المؤامرة..) ذلك التاجر اللبناني الذي مارس طفولة سعيدة في مدينة "بيروت". ثم تبين له أن أمه كانت داعرة تقيم علاقات مريبة مع عدد من الرجال لتجمع ثروتها في فترة الحرب التي طحنت زوجها، ويطلعه رفيقها الذي كان يراوده، وهو طفل على حقيقة أمه، فكان أول ردة فعل له أن قام بخنق قطة المنزل تعويضا عن خنق أمه التي يحبها ويكرهها، ثم تقتل أمه برصاصة من أحد عشاقها، ويشق بديع طريقه في الحياة، فيصبح ثريا لكن ماضي أمه حوّله الى مريض نفسي مصاب بالشيزوفرينيا فهو يتوهم أن مؤامرات تحاك ضده، فلا يأكل من المعلبات خشية أن تكون مسممة، ويشتري خضرته بنفسه، ويعقمها مرات، ولا يشرب في الحانات لئلا يدس له أحد سما في الشراب، ويخاف النمل والصراصير ويحرص على إبادتها ويجفل كلما رنّ جرس الهاتف، وهو موسوس من جهة النظافة، يغسل يديه عشرات المرات كلما صافحه مخلوق، ويحتفظ بثياب معدة للهرب، وبجواز سفره احتياطا من مداهمة أعداء وهميين، فقد يضطر الى الهرب من لندن حيث يقيم ويعمل، بعد أن احتفظ في بيته بضريح أقامه لأمه في غرفة مخصوصة، وادعى أن صاحب البيت الذي اشتراه منه هو الذي أقامه.

وكان يعاني من عجز جنسي مع حبيبته "اليزابيث" لكنه كان يعوّض عجزه بالهرب الى المومسات حيث يمارس رجولته، وحين سألته إحداهن عن أمه كتم أنفاسها بمنديله، ويصاب بانهيار من الفصام بل من هذيان الاضطهاد، ويعود عقله الباطني الى الانتقام من الطبيب الذي يتوهم أنه يخونه ويريد الزجّ به في مصح عقلي بالاتفاق مع ابنة عمه اليزابيث، فيقرر قتلها، ويزورها في بيتها ويخنقها بربطة عنقه ولم يترك خلفه بصمات، وحين تقبل الحسناوات لتعزيته لا يعيرهن اهتماما، لأنهن جزء من مؤامرة تستهدف حياته، ثم نكتشف أن هذه الأعمال مارسها «بديع» دون أن يدري لأنه مصاب بأزدواج الشخصية، وكان يحوكها عقله الباطن وتقوم بها شخصيته الداخلية التي سماها (عيدب) وهي مقلوب اسم (بديع)، وقد سيطرت هذه الشخصية الباطنية على شخصيته الضعيفة الخارجية، وأخذت تناقشها، انه مجنون مصاب بالشيزوفرينيا يعاني من رواسب طفولته التعيسة وتحكمه.

نلاحظ أن القصة تحليل لأوهام مريض مصاب بالفصام، تربط بين دواعي مرضه (عقدة أوديب)، ومن مظاهر هذه العقدة تعلّقه بمحبوبته التي تمثل الجانب النقي من أمه، ومع ذلك فهو يعجز عن ممارسة الجنس معها، لكنه يقوم به مع البغايا لأنه غير ملزم باحترامهن، فهو قادر على أن يترك لغرائزه الحرية معهن. ويريد أن تظل أمه ملكا له، وأن تبقى رمزا للنقاء فيصبح عشاقها غرماء له، مما خلق لديه عدوانية تجاه الآخرين، مع إحساسٌ عميق بعدم الأمن والخوف والعجز.

أما "رئيف" بطل قصة "زائرا الاحتضار" فهو ابن مزارع فقير من لبنان، داهمته الحمى وهو يكدح في حقله، وأشرفت أمه على تعليمه بعد أن باعت كل ما لديها إلا تلك الاسورة التي احتفظ بها، وقد دفعته مرارة الفقر الى أن يمارس كل الأعمال الخارجة عن نطاق القانون، فجمع ثروته من بيع الأسلحة والتهريب والمخدرات، وابتنى قصرا في النوفوش الشهير بشارع الشانزليزيه في مدينة باريس. فلم يتحمل عقله هذه النقلة السريعة «من زقاق الشحار الى أرقى حي في باريس عاصمة الدنيا» أولع بالنساء محظيات وزوجات، فطلق الكثيرات منهن، لكنه لم يحظ بحب واحدة منهن، لم ينجب ولدا، وكانت آخر مطلقاته "كارولين" تنحدر من أسرة فرنسية عريقة، ومن قبلها "تريسي" وقبلها "ميرنا" التي هجرها متهما إياها بالعقم في حين كان هو العقيم، يضاف الى قائمة محظياته سكرتيرته «ناهد» التي غرّر بها وتخلّى عنها، واحدى الراقصات التي أسلمها لرجل آخر مقابل صفقة تجارية.. لقد تحلل من قيمه الانسانية بعد أن جمع ثروته وقضى حياته في دوامة من الاجرام دون أن يؤنبه ضميره بالاخلال لحظات احتضاره .. وانهماكه باللذات سبب له مرضا في قلبه جعله يترقب الموت في كل لحظة.

يعود "رئيف" الى قصره منهكا، فيلجه.. وبعد أن يطمئن الى أن أجهزة الأمن فيه تعمل بانتظام، يغلق بابه، ويصب قدحا من الويسكي، لكنه يشعر بإرهاق شديد وترتفع ضربات قلبه

المتعب، يذهله أن جرس الباب يقرع في تلك الساعة المتأخرة، ودون أن يفتح للطارق، تجتاز بابه سيدة ملفعة بالسواد، إنها "كارولين" زوجته التي سعى الى إغراقها في نهر السين بعد أن أهداها سوار أمه الذي يحتفظ به للذكرى. ويتوالى قرع الجرس، ويتوالى دخول نساء متشحات بالسواد، هن زوجاته ومحظياته اللواتي عذبهن وبينهن من ماتت من زمان، يجلسن حوله في حلقة من السواد، كأنهن يقمن بمحاكمته، في حين كان ألم قلبه يتزايد ويخيل إليه أن "كارولين" تغمد خنجرا في صدره، وتنهض كل امرأة وتطبع على جبينه قبلة الوداع، وهو يصرخ مستنجدا، ثم يغادرنه دون كلام، وتخلع 'كارولين' سوار أمه الذي غرق معها وتضعه فوق صدره ثم يلوح له شبح امرأة يتوهم أنها «أم أنيس» سائقه الذي عذبه وقتله، وماتت أمه حزنا عليه، غير أنه يرى فيها حين تقترب شبح أمه، فيستنجد بها راجيا، لكن الشبح يبصق عليه ويتخطاه.. يدخل الحراس والسائق مرتاعين لصوت جرس الانذار، فيجدون رئيف مطروحا في حالة الموت وعلى صدره سوار أمه، وباب القصر مفتوحا على مصراعيه، ويؤكد الطبيب أنه مات بالسكتة القلبية، لكن أحدا لا يعلم من الذي أطلق جرس الانذار أو فتح الباب، وتعجب والدته حين ترى سوارها على صدره، وهي تعرف أنه كان على معصم "كارولين" حين أغرقها في السين. كان "رئيف" الذي تشبه شخصيته أحد شخصيات رواية (ليلة المليار) ضحية يقظة الضمير، فأناه العليا استطاعت أن تحاكم سلوكه وتجره الى الندم والعذاب، ولكن شخصيته الداخلية المنحرفة لم تستسلم حتى آخر لحظة، كان ضميره الواعي يحاكم الشيطان الذي في داخله عبر كابوس عنيف دفعه الى التفكير في الانتحار، ثم جاءت النوبة القلبية لتضع حدا لعذابه، إن شعوره بدونيته ما زال يقترن بلون من الخيلاء والتحدي، إنه يعاني لونا من السيكلوتيميا أي التقلب الانفعالي الذي ذهب ضحيته.

وفي قصة "جنية البجع" يتقاسم العمل الفني شخصيتان هما الزوج والزوجة، مهاجران مطرودان من جحيم الحرب في لبنان، الزوج كان غنيا قبل الحرب، فغادر بيروت تاركا ثروته لهب الريح، وعجز في باريس عن الانسجام مع واقع فقره، كانت الزوجة أقدر على التكيف مع واقعها الجديد، عملت ودبرت شؤون الأسرة، وذاقت مرارة الفقر بعد العز، إلا أنها تذوقت مع زوجها أيضا لذة حياة البسطاء في جلساتها الممتعة في الحدائق. يطعمان الحمام، ومتعة الحصول على الرزق بالجهد والعرق، هذه الأمور الصغيرة كوّنت عالما من العذاب والمتعة بالنسبة لها، وتنتهي الحرب فجأة، وتعود للزوج أملاكه وثروته، فيطلب من زوجته التخلي عن العمل، والتمتع بمباهج الثراء الذي عاد لينقلهما مجددا الى الماضي السعيد، لكنه ماض زائف في نظرها، فأصحاب زوجها الأثرياء الذين هرّبوا أموالهم من لبنان تخلوا عنه ساعة المحنة وتلذذوا بشقاء زوجته وكدحها، ولمست الزوجة طيبا في الفقراء وغنى في النفس لم تجده لدى الموسرين، إنها لا تريد أن تعود امرأة ثرية تافهة أفقها لا يتجاوز مربعا ضيقا كطابع البريد، ويريد زوجها أن يلغي تسعة أعوام من الحياة المشتركة المضيئة، يلغيها بما فيها من مرارة ولذة، وبما فيها من إرادة مشتركة للبقاء وتحدي الفناء، وفي اللحظة التي تجمع أمرها على رفض العودة مع زوجها الى لبنان، وما يترتب على قرارها من نتائج مؤلمة، يقبل إليها الزوج ويخبرها أنهما سيعودان الى لبنان ولكنه سيفتح في بيروت فرعا لدار الأزياء التي تعمل فيها زوجه، فيأتي قراره حلا للأزمة، فتفرح الزوجة وكانت قبل ذلك مستسلمة الى هلوساتها حيث يتراءى لها أن جنية البجع، حولتها وزوجها الى تمثال جامد الى حد أنها أحست أن صبيا عابثا في الحديقة التي تجلس على أحد مقاعدها خدشها بمسمار في ساقها، وقصّ جزءا من طرف منديلها الحريري وأن صلتها بالعصافير والنوارس التي كانت تحلق فوقهما في الحديقة ليست صلة عابرة، إذ تبيّن لها أن هذه الطيور تنشد الكرامة والحب والألفة بمقدار ما تبحث عن رزقها وتتخلى عن كرامتها، فتنحني لالتقاط قطعة خبز تقدمها لها أيد قذرة. إننا جميعا أحوج ما نكون الى عصفور ما كي نخترع الحب، والى جنية من البجع تقرأ لنا مستقبل حياتنا.

إن قصة «جنية البجع» هي أروع قصص المجموعة مضمونا وشكلا، حلّقت فيها "غادة السمان" الى أفق من الابداع، فمزجت الواقع بالأسطورة في أفق انساني رائع مثلما ألفت بين الحلم والحقيقة في تركيب بديع معجز، ولم يكن الغرائبي فيها مصطنعا، بل كان جناحا لخيال عذب يغني القصة ويمدها بمشاعر إنسانية عميقة وثرة، تخدم الحياة وتفصح عن عظمة الوحدة الزوجية التي تعزف الكاتبة على وترها، ثم تأتي خاتمتها السعيدة الموفقة محطة استراحة للقارىء يستشعر منها ثقته بالحياة وروعة الانسجام النفسي الذي يجمع بين زوجين في دوامة الفقر، اضافة الى حسن استغلال الكاتبة للرموز وتساوقها مع الجو الطبيعي للقصة.. على أن أروع ما فيها عبقرية الكاتبة في السرد الذي بدت اللغة من خلاله عالما من الجمال، وتعبيرا ناجحا عما يعجز القلم عن تمثيله بسهولة ويسر.

وفي قصة «ثلاثون عاما من النحل» تتابع " غادة السمان" رحلتها في أغوار النفس الانسانية، وتستمد شخصيتها من عالم الثقافة ووضع المرأة فيه 'ريم" سيدة يعمل زوجها «الأستاذ رضا» ناشرا، وقد نجح في تأسيس دار نشر عربية في مدينتهما في شمال افريقية لها فروع في لبنان وسواه من الأقطار العربية، وصديقه «الأستاذ صدوق» شخصية متملقة منافقة، قدم صدوق كتابا لنشره فرفضه، غير أن زوجته "ريم" أقنعت زوجها رضا بنشر الكتاب، فأقبل الناس على شرائه، وعيّن مدرسا في الجامعة في باريس.

"ريم" تمارس نظم الشعر غير أن صوتها سكت بعد الزواج لانصرافها الى أعمالها المنزلية، ورغبة زوجها الخفية في أن تظل صدى له ولا تتجاوزه شهرة، عرفها عن طريق النشر

لكنه غازلها وتزوجها ليجعل منها زوجة عادية، تلغي ابداعها الفني، وتتفرغ لتربية الأولاد، كان صدرها يختنق ويعجّ بالأصوات كخلية نحل، فقد ألفت أن تضع العسل للناس، لكنها تتلقى لدغاتهم، وتشعر بالندم لأنها رافقت زوجها الى باريس وهي تتأهب اليوم لحضور حفل التكريم الذي أقيم له، تغادر الفندق بصحبته، ويستقلان سيارتهما، ثمة نحلة تطن داخل السيارة، يسحقها "صدوق" على زجاج النافذة مقهقها، تقول ريم: لعلّها ملكة النحل والخلية محتاجة إليها، يجيب: ليس ثمة شيء لا يمكن الاستغناء عنه.

يخاطب "ريم" هاجسها الداخلي، لقد استغنت عن شعرها من أجله، وقصائدها تطن في صدرها كالنحل، فتعجز عن تسطيرها على الورق، لقد استنفد زوجها نشاطها بتصحيح بروفات كتبه، وعمل المطبخ، ثمة تواطؤ مشترك بين رضا وصدوق على أخطاء معاناتها . وقفت الى جانب زوجها وهي التي تستحق التكريم مثله، لكن المجتمع لا يعترف الا بالرجل، لقد أحسن اللعبة القذرة حتى يظل رجل المواجهة.

لم يكن وحده المسؤول عن تدجين امرأته، بل العالم كله، ويطالع القافلة المنطلقة الى حفلة التكريم أسراب من النحل، وتدخل نحلات عدة الى السيارات. «النحلة هنا رمز للزوجة المقموعة» ويتوقف صدوق، ويبدو مذعورا ويخيل إليه أن النحل يخرج من فم الزوجة، ثم يصلان الى مقر الاحتفال، ويعتلي الخطباء المنافقون المنبر، أحدهم لم يتحدث عن أعمال زوجها، بل ألقى خطبة سياسية، تحدث فيها عن برنامجه الانتخابي. كانوا يكرهون مصالحهم لا المحتفى به، كانت تعزي نفسها بتعليل احتكار «رضا» للتكريم، فهو رجل، وقد يتم اغتياله من خصومه، وكانت تتمنى لو تطير بجناحي نحلة فوق سطوح المدينة، عسى أن تصل الى كوكب الابداع المحرم على المرأة. أصبحت معزولة عما يجري في الاحتفال من مديح زائف، وترى الخطباء يتعاقبون على المنبر داخل رأسها كما في «الكوابيس» وأشرطة التسجيل التي تعوي كلها معا. صارت ترى الأشجار تركض في المدى مع فزاعات الطيور، وخيل إليها أنها تقطف تفاحة من شجرة مزروعة أمام مدخل مبنى الاحتفال، والتفاحة قناع كرنفالي العينين، وشاربان يتدليان، بدأت تخطو وحدها نحو كوكبها الخاص وحيدة، والمرئيات تستحم في ظلال راعشة، وكابوسها يقدم لها صور قطار حديدي عار مقيدة الى مقاعده نساء يصرخن، وامرأة تتمدد في تابوت لتقرأ ارشادات إغلاق التابوت عليها، ونبع ارتوازي حار ينفجر من باطن الأرض وتتطاير معه أوراق الكتب التي ترجمتها مع زوجها، وعجائز تجمعن لقص جناحي طفلة يتجدد نموهما بلا نهاية... وامرأة محتضرة في الداخل والناس يطلقون في السماء ألعابا نارية احتفاء بموتها، وطفلة صغيرة يربطها وقد تحولت الى نحلة بشرية بخيط، ويعبث بها كما يعبث الصغار بالجنادب الطيارة. وفجأة.. يتدفق النحل الى قاعة الاحتفال.. نحل لا يعرف مصدره، يخرج من عينيها وأذنيها وفمها، ويلسع الحضور الذين يصيحون كالمجانين وتغطي.. النحل وجه صدوق تلسع رضا، وينتاب "ريم" إغماء لا تصحو منه إلا بعد زمن.

كان كابوسا رهيبا استفاقت منه "ريم" لتجد نفسها قرب زوجها يتمدد في حقل وقد لسعته عشرات النحلات على ما يبدو.

يقول الطبيب لها: عطرك هو الذي نجاك، فالنحل تجتذبه بعض الروائح، وقد هربت أسراب هذا النحل الافريقي المتوحش من المختبرات.. ويؤكد زوجها أن النحل كان يخرج منها، لكنه يضيف: انها قد حمته بأمومتها، فهي تفرز حنانا كالعسل، والمرأة تعطي النحل دائما..

تشعر " ريم" بنفاق كلماته، وتسمع مجددا طنين النحل في صدرها. هكذا بدأت قصتها مع النحل منذ ثلاثين عاما.

يقول بيير داكو: "تعاني الغالبية العظمى من النساء من الشعور المبرح بالدونية لمجرد أنهن لسن رجالا، وعلة ذلك أن ثقافتنا ترتكز برمتها على الرجولة.. وتفوّق الذكر المزعوم، ولا يزور هذا الشعور المرأة في سن النضج الا إذا كانت في غاية التوازن".

وبطلة القصة تعاني من كبت إحساسها بالدونية، وتحوّل كبتها الى عقدة مرضية تمثلت بهلوسات نتيجة شعورها أنها مضطهدة، وقد عزز مرضها تصرفات زوجها السلطوي.

وتضاهي قصة «الجانب الآخر من الباب» في روعتها قصة «جنية البجع» تطالعنا شخصية بطلتها وهي صحفية لبنانية تحب «نعيم» وتتزوجه فينجبان طفلا، وتندلع الحرب فيصاب ولدها بشظية تؤدي الى شلله، يهربان من نار الحرب الى باريس لمداواة ولدهما الصغير، ويعمل زوجها في دكان لتأجير أفلام الفيديو العربية في حين تتفرغ هي لتربية ولدها ورعايته..

الحياة في باريس مكلفة، تراود المرأة أحيانا فكرة الانتحار، لكنها تتشبث بالحياة من أجل ولدها المعاق، فتتماسك وتكافح، تلتقي في حديقة الحيوان بإنسان غريب يدعى «بوبوص» يعمل مهرجا بعد أن درس الفلسفة في بلده لبنان .. «بوبوص» يحترف الاضحاك ويحبه الأطفال، وقد نذر حياته لإضحاكهم، يعرض على الأم مرافقة طفلها المقعد وتسليته، وتلمس قدرته على إسعاد الصغير، فتسمح له بزيارة بيتها، وتلاحظ أنه ينفق دخله على شراء الألعاب لولدها.. فتلومه على تبذيره، وتستعد لإقامة حفلة لطفلها في عيد ميلاده، ويتأخر «بوبوص» عن الحضور، بينما الأطفال يترقبون مجيئه بفارغ الصبر، يرن جرس الهاتف، فيتلقى الزوج نبأ مصرع «بوبوص». لقد انزلقت به دراجته وهو ذاهب لشراء بعض الألعاب للطفل.. وطار من فوقها ليصطدم بجدار المخزن،

وترفض الأم "ليلى" الحقيقة، وتؤكد أنه كان في وقت موته مع الأطفال، بينما يؤكد قسم الطواريء أنه كان أمام المخزن في ذلك الوقت، ومات متأثرا بجراحه، وترفض الأم الحقيقة، وقد أوهمتها رغبتها الحقيقية في بقاء «بوبوص» إنه بين الأطفال وأنه لم يمت، في حين أنها في واقع الحال كانت تتوهم وجوده مع طفلها. تعاني البطلة من صدمة انفعالية أدت الى فقدان ذاكرتها، لقد وجدت في شخصية «بوبوص» ما يخفف قسوة العالم عليها، وفي دماثته وغيريته ما بعث الأمل في نفسها وجعلها تتمسك بالحياة. فلما فجعها فقده، انهار عالمها الداخلي.

الكاتبة غادة السمان في القصة تترك للانسان نافذة من الأمل تدفعه الى الايمان بالحياة والحب والخير، فبوبوص لم يمت في نظر البطلة انه ما زال يعيش شبحا بين الأطفال، ينشر الحب في حياتهم، ولا معنى لموته لأنه مستمر في حياة الصغار... يقول مارسيل بروست في هذا المعنى: "لا يموت الناس بالنسبة إلينا بل يستحمون في هالة من الحياة لا صلة لها بالخلود بل باستمرارهم فينا كما لو كانوا أحياء أو أنهم مسافرون" وفي قصة «بيضة مكيفة الهواء» نلمس فيها الحنين الى الماضي والجذور، بطلتها فتاة عربية دمشقية تعيش في مدينة نيويورك، وتعمل في أحد البنوك منذ ثلاثين عاما كانت في ريعان شبابها يوم عرفت حبها الأول بدمشق، وكان حبيبها ثريا من «آل السروجي» يملك قصرا أثريا فخما، وبعد الخطبة. وعدتها حماتها بتقديم قرطين من الماس لها في ليلة العرس.. بيضاوين يحاكيان تصميم القاعة المكيفة لمكتبها في نيويورك، ويشاء القدر أن تسافر لاكمال دراستها بعد عقد قرانهما وقبل عرسهما، ويشاء القدر أن يموت حبيبها إثر عملية بسيطة، ويخذل حبها الكبير، لم تجرؤ على العودة الى دمشق، وكانت قد حملت منه.. لكن عمتها أصرت على إجهاضها رغم إنها كانت شرعا زوجته، وذلك خشية العار على الرغم من احتجاجها، فلم يبق لها ما يربطها بدمشق.. وتمر الأعوام الثلاثون، ويأتيها بغتة صوت حماتها في الهاتف تخبرها بانكسار وعجز في نيويورك، وتحب أن تراها، خنقتها المفاجأة، وذهبت لتقابلها في الفندق الذي تقيم فيه، وهي تجهل سر زيارتها. لكن الحماة المفجوعة منذ ربع قرن تقول لها: أعرف أنك كنت أمينة على حبك ولدي، وقد وعدتك بتقديم هذين القرطين لكن الخطوة لم تتم، فأرجو أن تقبليهما الآن للذكرى..

وتوصيها أن تحافظ عليهما، لأنهما يحتفظان بقوة سحرية. تعود الى منزلها وقد تجددت حياتها، تلبس القرطين، فيخيل إليها أنها بدت بهما أصغر من عمرها، تنام والقرطان في أذنيها، يحملها الحلم الى حضن قاسيون وهي ترتدي البروكار صبية في السادسة عشرة من عمرها، ترى حبيبها الأول «عرفان» في حلمها، تحدق في مدينة دمشق وعرفان يصحبها، ترتجف فرحا به، تشفق أن تمد يدها الى جسد حبيبها فيتبدد طيفه، يطوق عنقها طفل دمشقي من زهر الياسمين، تخبر عرفانا أن والدته زارتها في نيويورك، وقدمت لها قرطيها الثمينين، يبتسم.. وينتهي الحلم الشامي .. والجرس يستدعيها للعودة الى مكتبها البيضاوي المكيف، يذهلها أن تجد في عنقها عقدا من الياسمين قد ذبلت أوراقه.

وتنهي الكاتبة "غادة السمان" قصتها بلغز العقد.. من أين جاءها عقد الياسمين؟؟ خاتمة مقطوعة كالحياة التي لا خاتمة لها..

تذكرنا بروايات "دستوفيسكي".. هل غادرت البطلة نيويورك الى دمشق؟ هل تزوجت سكرتيرها العربي الشاب؟

هل تخيلت وجود العقد في عقلها الباطن، وتوهمت أنها تلبسه مستسلمة الى هلوسات في يقظتها..؟ لعل ذلك هو الأرجح، فقد هزها حضور حماتها، وحرك ماضيا دفنته تحت طيات غربتها القاسية، حيث المادة مقياس كل عمل، في حين بعث تصرف الحماة عذابات الروح في قلبها، ونبش عالما من القيم الانسانية أفقدها توازنها.

وتأتي قصة «قاعة الدماغ المغلقة» في نهاية المجموعة، فتبنيها الكاتبة على صوتين يتناظر فيهما عالما الموت والحياة، ومن خلال العالمين المنظور واللامنظور تفضح "غادة السمان" كثيرا من مباذل الطبقة الغنية، وانحدار النفس الانسانية الى مستوى الانحطاط، فالحرية الانسانية الممنوحة لنا هي حرية مدمرة اذا لم تضبطها مثلنا وروادعنا، ويغدو الموت في نظر الكاتبة غيابا جسديا فحسب، أما الميت فله حضوره غير المنظور بيننا، بطل القصة لبناني مغترب، غادر لبنان في الحرب وأثرى هناك، في شخصيته تجمعت كل الرذائل، استغل فقر أسرة لبنانية مهاجرة كان يعرفها من قبل، وأقام علاقة مع الزوجة، كان الزوج يعرف جيدا هذه العلاقة، لكنه تواطأ على خيانة زوجته مكرها أول الأمر، ثم استساغ سبل الرذيلة، فأوقع زوجة الثري التي تكبره بشراكه وأقام معها علاقة مناظرة، لكنه كان يحس بالقهر، ترصد زوجته وضبطها ذات يوم مع عشيقها الثري، فتقدم نحوه وخنقه، لكنه لم يقتل زوجته، بل انهار عند سرير الصحية باكيا، ويتواطأ الزوجان معا وقد ألفا عالم الجريمة على سرقة ثروة القتيل الموسر، وتمثل روح الميت المخدوع وهي تراقب تصرفات الزوجين المتآمرين، تكتشف الروح مقدار الزيف في سلوك "ناهد" الزوجة التي كانت تظهر لصاحبها من الحب ما لا يخطر في بال، تذهلها هدوء المرأة وحيلتها في تدبير أمر الجريمة وتحويلها الى حادث عارض، وتنتقل الروح الى بيت الزوجين لتراقب سلوكهما: الزوج «ناجي» يضرب زوجه ويحملها المسؤولية وهي تذكره بخيانته لها مع زوج الفقيد، تعجب الروح من أمر زوجة صاحبها في الحياة، ولا تصدق أنها خانته وهي التي كانت تتظاهر بالطهر والعفة توبخ "ناهد" زوجها لأنه يمثل دور الزوج المخدوع،

وهـو متـواطيء معهـا، يتفقـان على إخفـاء جـواهـر الضحيـة المسروقة والانفاق مـن نقوده الورقية، ويفصح الـزوج لزوجته عن رغبته في تطليقها، والزواج من "كـارمن" لاحتياز بقية ثروة القتيل، فتقترح عليه أن يتـزوج منها وتقتلها هي، فيرثهـا ويعود إليها، تذهل الـروح من دناءة النفس الانسانية. وتتمثـل بشاعة صـاحبهـا حين قبل أن يخون زوجتـه دون أن يـدرك أنـه قـد يتعـرض لخيانـة ممـاثلـة. وتقرر الـروح أن تتحـول الى شبح وتسكن بيـوت الناس لترعبهـم انتقامـا لصـاحبها، تتجـول في مـدينـة الأشباح المنـاظـرة لمدينـة الأحياء، فللمـوتى مقـاهيهم ومـلاهيهم غير المنظـورة، تستعـد زوجتـه "كـارمن" لسماع تلاوة الوصية، ويـرافقها الى المحامي ناهد وناجـي بعد أن قدما العزاء بـالضحية التي وقعت لأسباب مجهولـة كما تشير نتائج التحقيقـات.. تذهل "كـارمن" حين تكتشف أن زوجهـا أوصى بكل ما يملك للجمعيات الخيرية ومـلاجيء الأيتام والعجزة، فقد حرم الجميع الميراث، وكـان انتقام الروح قاسيـا .. ونفاجأ حين نكتشف أن هذه الوقائع التي وردت في أحداث القصة لم تكن الا هلوسـات تدور في ذهن الثري المجنون العـائد من المغترب، فقد أودعوه المصح وهو يزعم أنه شبـح ضحية، ويتوهم أنه يطوف المنازل، لا أحـد يعلم سبب جنونـه.. قيل انه عاد الى لبنـان بعد اغترابـه حامـلا ثروتـه الطـائلة ليجـد والده في مأوى العجـزة يحتضر في سريـر حقير، لقد هـزه الإحسـاس بـالذنب والنـدم، فاختل توازنه وفقد عقله.

***

ويكتشف القـاريء بعـد الفراغ مـن قراءة المجـموعـة أن قصصها ليست الا امتـدادا لكوابيس بيروت، فهي ترصـد رحلة اغتراب الانسان اللبناني ومعـاناته في الغربة وانهيـار قيمه بعد الحرب باستثنـاء قصة واحـدة أو قصتين (وهما قصة .. سجل إني لست عـربية.. وقصـة : بيضـة مكيفـة الهواء.. وإن كانتـا تنحيـان في مغـزاهما العـام المنحى ذاتـه..) على أن تغـرّب الشخصيات كان جادا وقـاسيا بسبب تباين القيم والعادات بين عالمين متغايرين هما الغرب والشرق.

لقد جمعت «غادة السمان» بين المتغرب والغرائبية، بمعنى أنها اصطفت شخصياتها مـن الذين هزتهم النقلـة من الأعماق وأفقـدتهم تـوازنهم. فـالغـرائبيـة في القصص ليست تصيـدا عشـوائيا لحالات استثنـائيـة. وإنما هي نتـائج مذهلـة لـواقع مأسـاوي هو الـواقع اللبناني الـذي نذرت الكـاتبة «غـادة» له قلمها. فقصصهـا في غـرائبيتها ولا معقوليتها تصـدر عن الواقع وتوجهه، وتعظ وتقدم العبرة.

وعلى الصعيـد الفني فـان المجـموعة القصصيـة (القمـر المربع) ترسخ اتجاه «غـادة السمان» الفني في تجنب المباشرة في السرد، فـالـرمـوز التـي تعج بها القصص منحت السرد إطـارا مـرجعيا غنيـا من النـاحية الفنيـة والجمالية. فسبحة الخالـة «بدرية» أصبحت رمـزا للموروث الاجتماعي في نفس بطل قصة «قطع رأس القط» والتمساح المعدني يرمز الى شراسة الحضارة الحديثة بقيمهـا المادية وقـدرتها على التهام الشعـوب الأخرى، على أن الكـاتبـة «غـادة السمان» تستطيع بقـدراتها الكتـابيـة المتميـزة أن تخلق عن طـريق اللغـة والخيال فضـاء قصصيـا متألقا، تحتشـد فيه الصور ويحفل بـالمفارقات التي تقـوم أبدا على التقـابل بين وضعين نفسيين أو عـالمين مفترقين يقـودهما الصراع: (علمتني كيف أكل الكـركند بـالشوكـة والسكين وبقية الأدوات الجراحية المعقـدة.. وكيف أميز بين العدس والكـافيار، وبين السردين والصـوبون فـوميه، وفي أي درجـة حرارة أشرب نبيـذي.) أو قـول زوجة رئيف عنـه (كلما نجحت في عملي كـان ديكـه الـداخلي يتأزم ويتقزم ويصمـت مكرهـا.) أو قـولها على لسان زوجة وفيق (أقرأ على التمثـال الأثري الجميل في الواجهة الملاصقة أربعة أشياء يجب أن تـوافر في المرأة: أن تعرف كيف تبـدو كفتاة، كيـف تتصرف كسيدة، كيف تفكـر كـرجل، كيف تعمل ككلب لعلي نفذت التعاليم البالية هذه كلها على مدى دهور في بيروت، أما الرجل فليس مطلوبا منه أكثر من أن يولد رجلا.)

بمثل هذه اللغـة العفوية والمعبرة والمبدعـة تتحدث «غادة السمان» فتمنح النص القصصي شكله الفني الجمالي الـذي يعد جوهر الإبـداع إضافة الى المضامين الهادفـة التي تمزج الحقيقة بالحلم والواقع بالخيال وفق منطق غرائبي ساحر.

ونلاحظ في عنوان المجموعـة "القمر المربع" بغض النظر عن الغرائبية.. أن الاختيار مبني على جـوهر هذه القصص، فمن المعـروف أن القمـر والأجـرام السماويـة ملكت استـدارتها من جريها في أفلاكهـا المعلومة التي لا تحيد عنهـا فهي مكوّرة، لكن «غـادة السمان» تذهب الى أن نفس كـل كائن بشري هي أشبـه بـالقمـر الـذي يجري في مـداره المعلـوم فيما إذا كـانت النفس البشرية تملك توازنها.

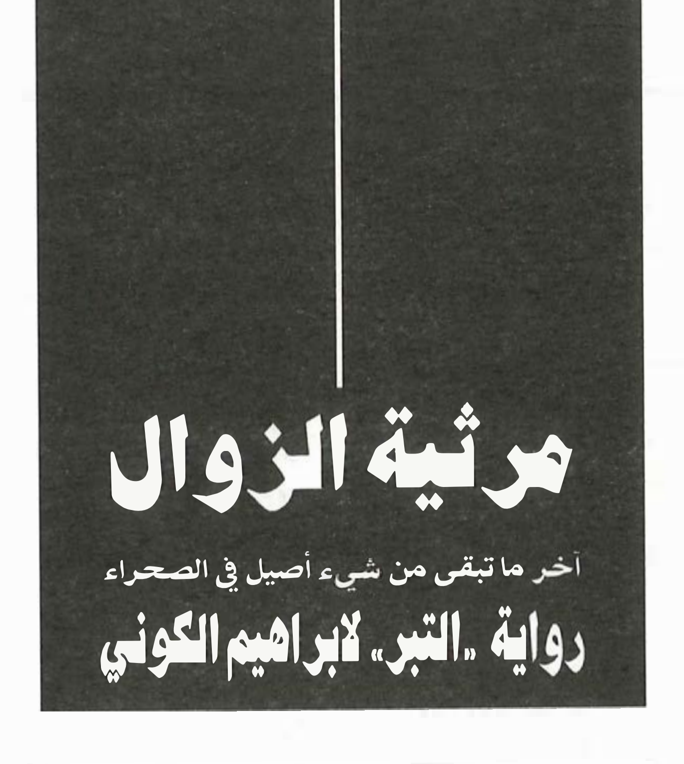
ولكن .. ماذا يقع لـو أن النفس البشرية خـرجت عن فلكها المعلوم. لأنها فقدت استدارتها المحصلة من الانسجام والتوازن بين الشعور واللاشعور، أو بين الوعي واللاوعي؟؟

إنها تغدو بسبب تصلبها حبيسـة مربع محدود لا يسمح لها بالجريـان المنسجم فهي تتخطى مدارها المرسـوم الى عوالم الوهم والجنون والمرض واللامنطق، ومن يستطيع أن يتوقع ما يصيب قمرا خرج عن مداره وتجاوز استـدارته وضاع في عوالم مجهولة ..؟

والكـاتبـة «غـادة السمان» إذ تتـابع رحلـة هـذه الأقمار التائهة تريد أن تقول لنـا: كونوا أصحاء لتظلوا أقمارا سعيدة لا تتخطى مداراتها، لتتطلـع إليكم العيون عند كـل شروق وغروب بالحب.

لكنها تقـول أكثر لعـالمنا اليـوم: لا ترهقـوا الانسان، ولا تدعوه يتجاوز مداراته ليغرق في التيه والعتمة ...

* * *



أحمد الفيتوري ★

لابد من النص للقاريء والناقد، واذا تمت إحالات من النص الى مرجعيته فإن هذه الإحالات إغناء لمخيلة المتلقي ولمنهجية الناقد، غير أن هذه المرجعية ليست النص إطلاقا.

إن نصوص «إبراهيم الكوني» تتحول بقدرة قادر (هو الناقد) – فيما أطلعت عليه من كتابات حول هذه النصوص– الى مصدر معرفي فيما يخص الصحراء والطوارق؛ فالكثير من هذه القراءات تنصب عما يكشف عنه النص من فلكلور الصحراء وانثربولوجيا الطوارق. وهكذا، هي بحث في المرجعية؛ قراءة تتخلى عن النص بأن تفككه وتحيله الى مرجع .. فهي قراءة لا تضيف ولكنها تنفي النص، وبالتالي تنفي مصداقيتها كنقد. لكنها تنطق مسكوتا عنه حول العلاقة بين هذه القراءة وذلك النص.

ثمة كتابة تحدد زاوية القراءة أو أنها مكتوبة انطلاقا من هذه الزاوية. إن الكتابة التي تحاكي مثلا «ألف ليلة وليلة» في الأدب العربي، هي في الكثير من الأحيان كتابة لقاريء معين، أو انها كتابة لصيغة سردية تدهش هذا القاريء؛ إنها «أرابيسك» اللوحة التي تشبع عين السائح. فالسرد «الشهر زادي» الذي يهتك الأسرار بإيلاج الحكاية في الحكاية، وإخراج الحكاية من الحكاية، هذا السرد هو نتاج مخيلة قاريء غربي لألف ليلة وليلة، والانصياع لقراءة مثل هذه هو في المحصلة ابتعاد عن الاستفادة من تقنية الحكي في «ألف ليلة وليلة » واقتراب أو دخول تحت مظلة القاريء المنتج لهذه القراءة، وبالتالي اغتراب عن النص بالانضواء تحت نص آخر» يمكنني أن اسميه حكاية شهرزاد؛ لأن شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» غير شهرزاد المعاد إنتاجها عند القاريء الغربي. وهكذا فإن مثل هذه الكتابة تعيد إنتاج قراءة أكثر منها كتابة وإبداعا. ولهذا فمثل هذا النص. ليس نص الكاتب المبدع بقدر ما هو نص القاريء إنه لا يختلف بصورة مفارقة – عن نصوص الروايات الشعبية التي يكتب الجزء الثاني والثالث من الرائج منها . أي أنها رواية السوق رواية الآخر.

ويقول عبدالرحمن منيف «لقد ظهرت في السنين الأخيرة مجموعة من الروايات الفلكلورية والتي كتبت خصيصا لقطاع معين في الغرب، القطاع المسيطر على النشر والترجمة والصحافة ومنابر الاعلام، من أجل انتزاع ثقته وبالتالي اعترافه، وإذا كانت القاعدة أن نتوجه الى شعبنا بالدرجة الأولى دون أن نخجل من تخلفنا، وأن نخوض في جميع المشاكل المرتبطة بهذا التخلف، فيجب ألا نظهر اعتزازنا بالتخلف أو أن نجعله وسيلة لتسلية الآخر، لسنا غربيين أو عجائبيين ولسنا امتدادا ميكانيكيا لألف ليلة وليلة.

إن عملية الختان.. قد ترد في سياق رواية – كما أن الاشارة الى اللواط أو السحاق إذا ورد في رواية فلضرورات أساسية. لكن يجب ألا تحجب عنا المشاكل الأكثر أهمية والأجدر بالمعالجة، فقط من أجل إدهاش الآخر أو استعراض

★كاتب ليبي.

جرأتنا أمامه «إنها مجرد إشارة استدعتها القراءة الى كتابة تستهدف متلقيا يكون فيها الكاتب أداة انعكاس، مرآة مصقولة تعكس وجه الكاتب كما يتصوره هذا المتلقي، وبهذا يشيء الكاتب ذاته، ينفي ذاته.

إنه الكاتب المحروم من ذاته الذي يروج تصورات الآخرين وأفكارهم عن هذه الذات.

يكتب «ابراهيم الكوني» مرثية الزوال، إنه يعيد كتابة تلك الأساطير المضادة للعار، وبتلك التمائم بالكتابة يواجه الزوال «إن هذه الروايات يرويها آخر الرواة عن الذين ذهبوا في حربهم ضد (رياح القبلى) ولم يعودوا.

إنه يكتب عن آخر ما تبقى من شيء أصيل في الصحراء التي لم تبق من هذا الأصيل إلا أساطير موشومة في الذاكرة أو في كهوف جبال تاسيلي.

إن مثل هذه الكتابة تأريخ للزوال، تأريخ للامحاء ومواجهة لهما، إنها كتابة على الرمل وبالرمل . كتابة العطب الداخلي تكشف عن أسرار بقيت في السر سكنت الصحراء وأصيبت بجنون هذه الصحراء. فذهبت في هذا الجنون، ضائعة بين الكثبان والسراب والقبلى يمحو آثارها.

إن محاولة اخفاء هذه الأسرار أصابها الوهن وضربها الزوال لهذا أتى الكوني ابنها ابن سلطانها، لنشر هذه الأسرار في الريح وليكون آخر مقاتل لقبيلة رياح القبلى، يقاتل الموت بالسرد الموصول وبالكتابة لرواية واحدة متعددة الاقنعة: الخسوف الخماسية، المجوس، الجزاءن، التبر، نزيف الحجر، وكل رواية منها هي كتابة أخرى لنفس الأساطير، الأساطير المضادة للعار بل مراثي الزوال.

ان الزوال في رواية الكوني هو الغريب أيا كان هذا الغريب ومن أين ما أتى، من صحراير في الجنوب أو من بلدة غريان في الشمال، والزوال هو القبول بهذا الغريب أو تداعي الجسد في مواجهته.

ولهذا يبدأ هذا الزوال متى ما انكشفت الأسرار، ان اكتشاف لوحات تاسيلي هو زوال لتسيلي لأن هذه اللوحات صارت ملك الحضارة المكتشفة، لقد فكت رموزها وانكشفت أسرارها ومن لا أسرار له لا قوة لديه، فكل ما لا يخفى عن أعين الغرباء مات.

ولهذا يخفي الكوني أهدافه عن الآخرين لكي يصلها.

بدأ الكوني بالصلاة (الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة) ليواجه الموت بجلال الحزن لا بالنديب والعويل وشق الخدود انها صلاة الغائب، وفي قصة «الى أين يا أيها البدوي؟ الى أين» صرخة في شكل تقرير يكشف الزوال الكامن في حالة البدوي الذي باع الجمل وترك الصحراء.

ثم نمت شخصيات القصص القصيرة تلك لتشكل لحمة الروايات ولتبدو شخصيات هذه الروايات كشخصيات سرابية وأصوات زائفة فهي أقنعة لشبح، مطاردة يتعقبها الموت أو سكن الموت ردفها وان كانت تقاتل بعناد وفروسية صحراء شرسة إلا أن سلاحها شاهد قبرها.

إن نمو الشخصية هو فناؤها فهي تقاتل لكي تندس في صندوقها.. نفسها ، شخصيات تعطي العالم ظهرها ليظهر العطب الداخلي، لأن المواجهة عند شخصيات الكون تعني الانسحاب وتحدث بمجرد أن تخرج من صندوق الرمل الصحراء، وهكذا المفارقة (الكونية) ان الجمود هو وسيلة البقاء وان الانسحاب هو وسيلة الدفاع وان الصحراء هي المتراس الأول والأخير هي المهد/ القبر، وان كل دخيل على هذه الصحراء هو الوباء هو الاضمحلال والزوال. انه غريب وكل غريب/ عدو.

وعندما تشهر الصحراء الصديق العدو سلاحها الفتاك، الجفاف ويواجه بطل الكوني الموت فانه لا يستسلم للصحراء لتطعنه بهذا السلاح الخارق، انه حين يصل البئر عاريا ولا يملك أي وسيلة للدفاع، للوصول الى الماء لمبارزة الصحراء، فانه يرفع سلاحه الخاص والأخير/ الموت، فيرمي بجسده في البئر. انه في مطاردته المستميتة للغزال يمسك بالزغب.

ثمة احساس عميق باللاجدوى وتاريخي بالعقم.

ويبدو الكوني ممسوسا بالحكي وبأنه راوي القبيلة، ولهذا لا يعير الزمن أي اهتمام فهو يروي أساطير وخوارق وطبيعة جن، فيها المكان هو الزمن الداخلي للشخصيات ولهذا فللرواية بداية وعقدة وخاتمة لكن ليس للبداية مكان. وقد تكون الخاتمة في الوسط وقد تولد الاشارة حدثا من حدث فتولد حكاية وقد يستغرق الحدث لحظة أو عقدا من الزمن. ان الموت لا زمن له ولكن له شكل/ مكان هو الصحراء.

إن الكوني يقسم روايته الى أقاصيص لها مفتاح هو الخلاصة، هو الحكمة الكامنة في الفصل أو القسم، هو بيت القصيد، وفي هذا عودة الى الرواة الشعبيين الذين يستخلصون العبرة في الجزء المحكي – كل ليلة – من حكاياهم.

١ - رواية : التبر

(التِّبر : بالكسر : الذهب والفضة، أو فتاتهما قبل أن يصاغا. فإذا صيغا : فهما ذهب وفضة ، والتَّبر -بالفتح- : الكسر والاهلاك . كالتبتير فيهما . والفعل كضرب.

والتبار : الهلاك. والمتبور : الهالك وتبر - كفرح - هلك) «الحرف الثالث: حرف التاء، مختار القاموس الطاهر أحمد الزاوي - الدار العربية للكتاب ١٩٧٨».

... قطع الوصل بحرف ضامر ...

* «- هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق ؟ »

«لا، لا، لا. اعترفوا انكم لم تروه ولن تروه».

بهذا المنولوج نلج (التبر) وبهذه الاجابة القطعية تروى الرواية، اننا لم نشاهد هذا المهري الابلق ولن نراه.

فاذا كانت هذه أول رواية -على حد علمي- حول العلاقة بين الحيوان الناطق (الانسان) والحيوان الابكم (الجمل)، فهل حقا لم نر هذه العلاقة البتة؟

إن الجمل هو الحيوان العربي أو هكذا وسم في تصورات الآخرين.

واذا لم يكن كذلك فان الجمل هو حيوان ديوان العرب أي أننا سبق - كما في حياتنا - ورأينا الجمل يشكل ويشاكل مخيلتنا.

لم نره في صيغة سردية من قبل وبالتالي لا مثيل لهذا المهري الابلق، ولكن العرب صاغوا حيوانهم بأشعارهم، منذ أن وجد العربي في الناقة ملاذ قوة غريبة.

يقول ثعلبة بن صعير المازني :

واذا خليلك لم يدم لك وصله

فاقطع لبانته بحرف ضامر

ان العلاقة بين الشاعر العربي وناقته، علاقة القوة في مواجهة الوحدة، والناقة كما يشير ثعلبة البديل القائم لبقية العلاقات. ان الناقة ليست وسيلة اتصال بل هي عند الشاعر الوصل ذاته، فالناقة هي حيوان الصحراء وفيلسوفها، هي رمز القدرة والبقاء، فهي الحركة والثبات وهي الصبر والغدر.

بل إن ناقة الشعر العربي هي سراب الصحراء، معادل الشعر، الشعر الذي هو الوجود من حيث هو قوة فاعلة والشعر الذي هو نتاج الجن فهو قوة من خارج الشاعر في نفس الوقت.

هكذا يبدو أن :

لخولة أطلال ببرقة ثهمد

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

هي حديث طرفة بن العبد عن المرأة الذي لا يحقق فكرة الصلة والاندماج قدر ما يحققه حديث الناقة، لأن الناقة أرفع عند طرفة من الجنس وأكثر سموا من الانسان، فناقة طرفة هي المناعة عن الآخرين.

لكن اذا كان طرفة قد جعل من ناقته قرينة والقرين كما تقول القواميس هو زوال الوحشة ووضوح القصد والدخول في قلب الآخر وهو المصاحب والشيطان المقرون بالانسان لا يفارقه ، فالسؤال : لماذا وجد طرفة شبهه في الناقة؟

يقول طرفة في معلقته :

وما زال تشرابي الخمور ولذتي

وبيعي وانفاقي طريفي ومتلدي

إلى أن تحامتني العشيرة كلها

وأفردت أفراد البعير المعبد

إن طرفة أفرد عن القوم الذين انفرد عنهم وهو الذي كان يعيش معهم في ظاهر الأمر غير انه ليس منهم، ولهذا فتمرد طرفة عن العشيرة ليس هو المقدمة لافراده كبعير أجرب، بل هو النتيجة. لأن لطرفة الشاعر ذاتا تجنح للانفصال فلا تقبل إلا ما تريده، وما تريد المستحيل. طرفة يعاني مشكل الموت الذي يغفل عنه الآخرون:

فان كنت لا تستطيع دفع منيتي

فدعني أبادرها بما ملكت يدي

إن تفرد طرفة جنوح لمواجهة مستحيلة، فهو يرى الموت ساكنا في السكون في الارتكان والارتهان للثوابت، والعشيرة ثوابت ساكنة، بنيت بأوتاد تضرب في الأرض.

لهذا يمضي طرفة الى الطرف الآخر الى الناقة.

وإني لامضي الهم عند احتضاره

بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

إن ناقة طرفة هي القرين الذي يركن اليه دون أن يسكن اليه، انه في عدو معه في مواجهة عدو يكمن في المكان، وهي تستوعب البناء والتشييد مثل قنطرة الرومي دون أن تكونه. إنها الملجأ الأمين الذي لا يأمن من الموت لأنه الموت ذاته:

أمون كألواح الاران نصائها

على لا حب كأنه ظهر برجد

إن الناقة هي الوقاء والاحتماء مثل الباب المنيف المرد، وبيوت الوحش في أصول الشجر:

كقنطرة الرومي أقسم ربها
لتكيفن حتى تشاد بقرمد

إنها قنطرة وجناح النسر، السقف المسند والظهر العالي وهي الكهف الذي ذكر في معرض عظام العينين. ان طرفة يواجه قدرا متمثلا في ثبوت الآخرين وسكونهم ويواجه هذا القدر بالناقة بيت الوحش، الكهف:

على مثلها أمضى اذا قال صاحبي
ألا ليتني أفديك منها وأفتدى

ويخال طرفة نفسه يمسك بزمام الموت وهو يمسك بلجام الناقة ويخال انه في تابوت حصين وهو على ظهرها لأنها عنده ملاك الموت الذي يسير به حثيثا إليه. ولهذا فناقة شعر طرفة ليست من ناقة الناس كافة إنها كناقة صالح التي في عقرها الريح الصرصر غير أن ناقة معلقة طرفة حمالة الموت:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى
لكا لطول المرخى وثنياه باليد

الاشارات لغة الرواية

* التبر تقول في القراءة الأولى انها رواية الابلق وان الانسان بهيمة يقودها القدر الذي يمسك بسوطه التبر.

سندخل في جوار معها حول هذا القول وحول الكيفية التي تم فيها القول:

زعيم قبائل آهجار القبائل العريقة التي تستوطن جنوب شرق الجزائر يقدم مهرا صغيرا هو الابلق هدية لاوخيد ابن شيخ امنغياتن سليل اخنوخن العظيم زعيم آزجر شيخ قبيلة امنغياتن في القرن التاسع عشر الذي لعب دورا رئيسيا في صد الغزوات الفرنسية التي كانت تستهدف التوغل في الصحراء الكبرى.

الهدية مهر ابلق،رشيق،ممشوق القوام، نبيل، شجاع،وفي جمال متعال، فناؤه كامن فيه لانه متفرد ، يسمى في صيغة المفردة المكتفية بذاتها في صيغة الوصف لا صيغة الاخبار.

الهدية / الابلق رسول - مثل الودان في رواية نزيف الحجر - وهو النصف الالهي الذي انقرضت فصيلته منذ مئة عام. الابلق المنقذ والروح التي بعثها الله، رسول النجاة، سفينة الحرية.

هذا ابلق التبر الخلاص المستحيل الذي يزول بالتبر.

هذا الابلق هو المعشوق الأول... ثم الأخير لاوخيد، انه السر الذي يجب اخفاؤه عن أعين الغرباء

«رأي صداقتهما في الزمن الأول، قبل أن يولدا، قبل أن يكونا نطفتين في رحم الأمهات، قبل أن يكونا خاطرا، عاطفة في قلوب الآباء».

انه السر في الرواية حيث الراوي هو الابلق وضمير الغائب هو أوخيد، والسرد يبدأ بجملة اخبارية مقتضبة حول هدية زعيم آهجار ليدخل في منولوج لاوخيد حول الابلق (في صورة السائل والمجيب)،لينتهي بالرواية لوصف دموي عنيف لمقتل أوخيد في لغة تستعمل المفردات الصوفية لتضيف غموضا شفافا حول علاقة «حياة العاشقين فيها الموت». واذا تابعنا الرواية كبناء فنلاحظ انها دائرة مغلقة فيها، النهاية تكمن بالبداية وان كان السرد يأخذ مسارا تصاعديا للحدث رغم الانكسارات المقصودة في وتيرة هذا التصعيد، ورسم الدائرة كالتالي:

البداية: .. هدية ← عشق ← انفصال

الابلق.. عشق ← مرض ← اخصاء

نذر ← شفاء ← رهن

أوخيد... عشق ← تمرد ← جوع

رهن ← انفصال ← هدية

الخاتمة : ... هدية ← موت

* ان الابلق يكشف لاوخيد عن ذاته فيحدث هذا العشق الذي يصير انفصالا:

«ماذا سأفعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الابلق» .ولقداكتفى اوخيد بنفسه، اكتفى بالابلق. وسنلاحظ أن الاطراف الأخرى أشباح الرواية وانها لا وجود لها حيث صار الأبلق هو الوجود،انه هوية اوخيد. انه الجمال الذي لا يعادله أي جمال حتى ولو كان جمال آلهة تانيت.

واذا كان عشق أوخيد لهذا الجمال يؤدي الى الانفصال فان عشق الابلق يؤدي الى المرض الذي ينتهي بالاخصاء. انه سلالة قدرها الانقراض.

غير أن شفاءه من هذا المرض يتم بزهرة الجن، نبات (آسيار) أو السلفيوم كما يشير الكاتب في الهامش والسلفيوم نبات يشفي من كل الأمراض كما تشير كتب التاريخ وانقرض

في ليبيا منذ العصر الاغريقي وكان المحصول الذي عرفت به البلاد آنذاك أي أنه نفط ذلك العصر.

وقد أشار الى علاج الابلق من الجرب بنبات آسيار الفقيه المتصوف موسى الذي قدم من المغرب الأقصى وأحد أتباع الطريقة القادرية، ويتم التخلص من آثار هذا النبات (زهرة الجن) أي الجنون عن طريق النذر للاله الصحراوي القديم الذي فك شفرته في ابجدية التيفناغ أحدالسحرة الأفارقة.

هكذا فان العلاقة بين اله التيفناغ والساحر الافريقي وآسيار (السلفيوم) والمتصوف موسى والنذر هي التي كانت وراء الشفاء.

ولكن الثمن الأول لهذا الشفاء تيه أوخيد في الصحراء حتى يصل حافة البئر وحافة الموت ليتم انقاذه.

لكن الابلق الذي تم شفاؤه يقدم كرهن لفك أسر امرأة وابن أوخيد من جوع الصحراء،واذا كان عشق الابلق للناقة نتاجه الجرب فان عشق أوخيد لحسناء أيربلاد السحر والسحرة – «الصحراء الواقعة بين مالي والنيجر ونيجيريا» – يؤدي الى تمرده على أبيه الى لعنة الأب وفي «اللعنة أيضا يوجد سر» لأنها«تدفع الى المنفى والنجاة في المنفى».وهذه اللعنة هي التي تستخدم سكين الصحراء الجوع.

إن أوخيد يعطي بظهره لعالمه،ففي الوقت الذي يقتل فيه أبوه على أيدي الغزاة الايطاليين يدخل الواحة التي جميع سكانها عبيد لأنهم الفلاحون الذين «الله وحده يعلم ماذا يجول في رؤوسهم».

إن الصحراء تطبق حصارها بجيوش الجوع على الواحة مستخدمة أدوات فعالة :

* الوهق : الزوجة المقدسة ... الملاذ

* الدمية : الدرية، الخلف «الأبناء حجاب الآباء الأبناء فناء الآباء »

المهدي المنتظر

* الوهم الكاذب : العار، أساطير الأولين.

وليس من فكاك من هذا الحصار الا بالرهن، الابلق رهينة ابن أير (دودو) التاجر صاحب التبر وابن عم الوهق: الزوجة المقدسة. ابن أير يريد استرداد ابنة عمه، محبوبته بالحيلة ومن أين للبدوي اوخيد ان يعرف الحيلة: الابلق أو الوهن والدمية وأساطير الأولين: «هذا عار لم تسمع بمثله الصحراء من قبل حتى أكثر العبيد عبودية لم يبع زوجته مقابل حفنة من التبر».

ان التاجر دودو ينهي اسطورة البدوي اوخيد بهدية، حفنة تبر.

فالتاجر الايري يدفع ثمن افتكاك ابنة عمه،لا شيء بدون مقابل، فالتاجر يتاجر بجوع ابنة عمه وابنها التي «جاءت من آير مع أقاربها هربا من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة».

(الذهب هدف كل انسان منذ أن يولد الى أن يموت باستثناء الفاشلين والدراويش).

– ولكن يقال انه ملعون ويجلب الشؤم.

–ماكان ينبغي أن ترهن مثل هذا المهري لدى غريب، فمثله يخفى عن أعين الغرباء.ولكن ما فات مات.)

* الموت كامن في الهدية. الابلق تلقاه هدية،التبر تلقاه هدية بعد أن فك رهن الابلق، التبر عار، الهدية عار، العار الوهم الكاذب أساطير الأولين:

قيم الصحراء النبل والفروسية والصبر. العار ألم القلب «ليس في الدنيا مخلوق أضعف من الجمل في تحمل ألم القلب».

لم يستخدم الكاتب تكنيك الحلم الا حينما واجه اوخيد الموت حيث أتاح هذا التكنيك للكاتب ان يكشف العلاقة بين اوخيد والفضاء الذي يتصل بالابدية، بالآخرة.

ان ثالوث الحلم/ الموت: الظلمة، السقف المهدد بالانهيار، الكائن الخفي يكشف ويكشف عن ثالوث اوخيد: العراء، الافق،الفضاء وثالوث عقل اوخيد:

الاسلام الصوفي (القادرية)، الوثنية (تانيت) قيم وتراث الصحراء «في النهار رأى رسوم الأولين،كان الجدار العمودي للشقين مزينا بالصور الملونة».

إن أوخيد يهرب للحلم أو الحلم يأخذه اليه حين مواجهة الموت، حين كاد اوخيد أن يغرق وهو صبي «رأى في الحلم جمرات الموقد تسبح فوق ماء وفير دون أن تنطفيء،ثم وجد نفسه يسبح بجوار الجمرات المنطفئة، فاختلط الحلم بالحقيقة لما صحا من نومه»، وكذلك حين ذهب أوخيد الى نصب المجوس من أجل انقاذ الابلق من الجرب، في الليل، توسد الحجر ونعس، رأى الابلق يغرق في الوادي، كما يتوسد الليبيون القدماء – وحتى الآن – قبور آبائهم لأجل الرؤيا والشفاء من المرض.

* اذا كان التبر يجلب الشؤم فانه يجلب العار أيضا وهنا يكون لابد من القتل، ان اوخيد يقتل دودو لكي يقتل اوخيد، وموت أوخيد ليس مثله شيء،لأنه موت الكشف أي الخاتمة التي

هي رسم البداية، هدية زعيم اهجار، الابلق الذي انقرضت فصيلته منذ مائة عام والذي تم اخصاؤه.

ان الموت يحاصر اوخيد في شكل رجال يبكون من أجل الحصول على الغنيمة واذا بكى رجل في الصحراء طلبا لشيء فلابد أن يناله يوما، وفي الجبل آخر ملاذ للخلاص، وفي كهف يرى رسوم الأولين رسوم تسيلي حيث يطارد الصيادون الودان، وفي هذا الكهف «نام جالسا ثانيا ركبتيه الى صدره» نام نومة الجنين في رحم أمه.

هكذا كشف له الموت انه عاش محاصرا، سجينا مخنوقا لأنه مقطوع والويل للمقطوع ان «الحمادة الآن مطوقة بالغزاة الطليان ينتهكونها من الشمال وقبائل آير تنتهكها من الجنوب». وكشف له الموت انه لم يحي لأن «الانسان قادر ان يحول حتى صحراء الله الواسعة الى سجن ابشع من سجن القائمقام التركي الذي رأى اطلاله في (أورار)»،وكشف له الموت أن الابلق هو الخلاص المستحيل، فآثار الابلق هي التي تهدي الاعداء الى مقر اوخيد. وكشف له الموت انه أخطأ حين «أودع قلبه لدى صديق،لدى الابلق، فلحقته اليد الآثمه، يد الانسان».

إن الخاتمة هي الحلم الذي عذب اوخيد منذ طفولته وصباه، و«عرفه قبل أن يرى بيتا مبنيا، قبل أن يزور الواحة، وثالوث الحلم هو الظلمة، السقف المهدد بالانهيار الكائن المجهول.

ان الموت يكشف لأوخيد أن الظمة هي حياته وان السقف المهدد بالانهيار هو الابلق، أما الكائن الخفي فانه ينكشف ولكن بعد فوات الأوان لأن اوخيد مات.

مات اوخيد مقسوما بين جملين قويين فيما أخذ ورثة دودو رأسه الذي «لن يستطيع الان أبدا أن يحدث أحد بما رأى»، لكنه الرأس الكافي لأجل أن يحصل ورثة دودو على التبر.

ان اوخيد آخر الاساطير لأن اوخيد اتخذ من الابلق ملاذه والابلق سلالة انقرضت. لقد خيل لأوخيد ان الجمال والحرية في الابلق ولم ينتبه الى ان الابلق قبل أن يخصى هو آخر سلالة المهارى التي من يملكها «لن يشكو من نقص القيم النبيلة» ولكن من يملكها ميت لا محالة ومنقرض مثلها.

إن أوخيد لم يعط ظهره للعالم ولم يهرب من مواجهة الغزاة ولم ينفك عن مهام القبيلة حين جعل الابلق الأجمل والأنبل بل فعل العكس لأنه بهذا الانضواء كتب ملحمة الزوال. لأن الصحراء لم تعد هي الصحراء ولا القبيلة هي القبيلة، لقد مادت الارض تحت اقدام اوخيد ولم يكن يمكن لاقدام الابلق ان توقف هذا الزلزال.

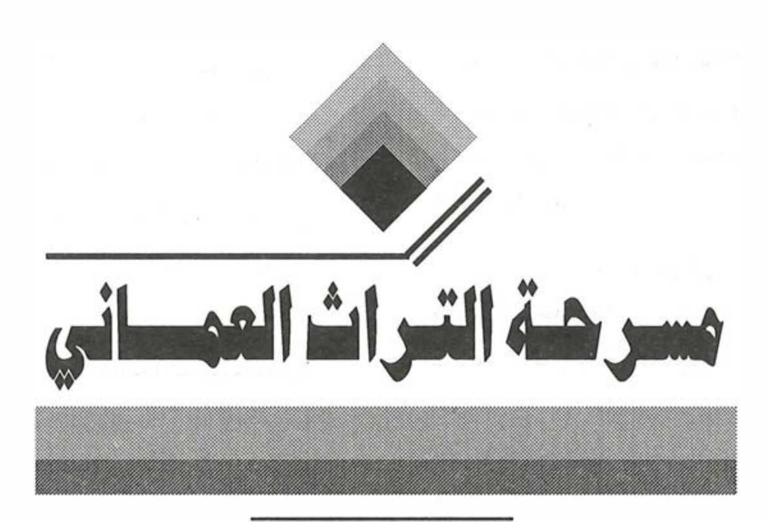
* اننا أمام عمل روائي يتميز ببنية الحكى التي تهتم بتفاصيل الحدث والتي - تستبعد وصف جمالية المكان لصالح جمالية النفس، والحكاية كبنية تتناسل كما عرفناها في الف ليلة وليلة، ودن هذا التناسل يتم نسج حوار داخلي مستمر يكشف من خلاله الراوي شخصية اوخيد فيما بطل الرواية هو الابلق، هو حوار اوخيد، لأن الابلق هو الراوي المسكوت عنه، فالكتابة في رواية (التبر) تدور حول حيوان وهي تنطق هذا الحيوان، الجمل الحيوان الكتوم، فالابلق في الرواية ليس فقط بطل الرواية الفعلي ولا هو الراوي وحسب بل ان الكاتب ابراهيم الكوني يجعل منه أسلوب نسج خاصا للرواية حيث نلاحظ أن الرواية تخفى اسرارها عنا ولا تنكشف هذه الاسرار الا في حالة تدفق فجائي يأتي به السرد كالسيل العرم و غضب الجمل الذي يفصح عن مكنوناته.

انه عمل يتميز بالكشف عن العلاقة بين الصحراء الكائن المسكوت عنه في الحدث،وبين الجمل،ككائن يسيطر على جسم العمل الروائي، وبين اوخيد المفعول بالكائنين.

هكذا يبدو أن الثالوث هو سمة لعمل الكوني المأخوذ بمثلث تأنيث والمأخوذ باعادة كتابة الاساطير التي تحكيها مخيلة جموحة ولكنها معقلنة بزمانها، زمن الاسطورة. ان هذا العمل يحدد العلاقة بين الانسان والطبيعة، الطبيعة التي أعطيناها ظهرنا مقابل حفنة التبر.

تبقى ملاحظة أن اوخيد عاشق الابلق يعيد اسطورة امريء القيس عاشق الخمر الذي قتل أبوه وهو يعاقرها فيما جاء الغزو الايطالي للصحراء ومقتل ابي اوخيد على ايديهم ليكشف ان اوخيد اللامنتمى الصحراء هو طرفة العصر.

* * *



مسرحة التراث العماني

أسامة أبوطالب *

تمهيد:

لم يعد «المسرح» ذلك الفن الاغريقي المنشأ والأصل – بحاجة الى الدفاع عن صلاحية التربية العربية له، وصلاحيته لها، منذ أن غرس «اللبناني العربي» مارون نقاش ١٧ – ١٨٥٥ «مسرحية موليير» المعروفة «البخيل» كأول نبتة هجنت لمسرح في أرض عربية عام ١٨٤٧م في «بيروت» ومن يومها وقد توالت عمليات «التهجين» و «الاستنبات» و «الأقلمة» لفن «الدراما» حتى امتلأت حديقة الفن العربي بكتاب المسرح ومخرجيه وممثليه وصانعي مناظره وملابس شخصياته وأدواته، عربا في عرب على مساحة هذا الوطن الكبير يضيفون الى تراث هذا الفن العالمي، ويساهمون في حركته ونمائه.

ويتراوح ذلك من قطر عربي الى قطر آخر حسب ظروف كل بلد وأحواله السياسية والاجتماعية والثقافية. يكبر العطاء في رقعة منه حينا، ويتقلص ويشح في بقعة أخرى أو في حين آخر. لكنه – وفي كل الأحوال يتحرك – وقد أصبح ظاهرة وكائنا حيا – ينتابه كل ما ينتاب الكائنات والظواهر الحية من عافية ونهضة زمنا ومن هزال وسقم زمنا آخر. بالاضافة الى تحوله لمؤشر حي ونابض عن حال «عقل الأمة» ولمقياس حساس وصادق لـ «درجة الوعي» و «ونوعية الهموم» و «عمق المعاناة».

يشير كل ذلك الى حقيقة هامة تمثل أحد الدفوع الأساسية في وجه كل ما وجه الى العقل العربي من اتهامات تسمه بـ «التسطيح» و «الافتقار الى الحس بالقانون» وبكونه «لا يمكنه أن يتخلى عن حدة شعوره بانفصالية وفردية الأحداث المجسدة سواء فيما يتعلق بعلاقته بالعالم الخارجي، أو فيما يختص بعمليات التفكير» (١).

كما يهتم «الاسلام» – والذي هو ديانة الغالبية العظمى من العرب، ومحور المنهج والتفكير في الحضارة الاسلامية الشاملة الحاضنة لغير المسلمين أيضا – فهو في نظر «المستشرق الغربي العنصري» – وباعتباره مسؤولا عن العقل العربي وموجها له – «ديانة ضد الانسانية وغير قادرة على النمو والتطور أو المعرفة بالذات أو الموضوعية، كما وأنها غير خلاقة وغير علمية ومتسلطة» (٢).

وكيما نصل الى ما ذكرت أنه: أحد الدفوع الأساسية في وجه كل ما وجه إلى العقل العربي والاسلام؟وعلاقة «المسرح بكل ذلك، ينبغي أن نصل الى بقية الاتهام الغربي» أو فلننقل الى انسحابه المباشر على «الفن» والعقلية المبدعة له حيث يرون : ان الخلق الفني لدى العرب انما يتكون من سلسلة من اللحظات الكاملة والمستقلة في حد ذاتها، ولا يصل بين هذه اللحظات سوى وحدة العقل، وما يتخيله هذا العقل، بمعنى انعدام مبدأي التناسق والتناغم لديهم في حالة الخلق الفني » (٣).

ولكي يكتمل للعرض موضوعيته، فان هذا «العقل العربي» لا يعدم مفكرين غربيين ينصفونه وان كانوا قلة بالطبع (٤).

وهكذا – وكنتيجة حتمية للتهمة – يتحتم على «فن الدراما» أن يمثل «التحدي الكبير » – بالنسبة للمبدع العربي، في استحالته وتعذره عليه ما دام هكذا «مجافيا » لـ «طبيعة عقله» منهجا و «لعنصره وجنسه وأعراقه» أنثروبولوجيا . أما «الدفع» فليس غير هذا الانجاز الهائل من «الكتابة للمسرح »، وغير هذا الصف الطويل من الرائدين «مارون نقاش» و «أبي خليل القباني» السوري، مرورا بـ «توفيق الحكيم» ثم «الفريد فرج» و «ميخائيل رومان» و «سعدالدين وهبة» و «نعمان عاشور» و «يوسف ادريس» و «سعدالله ونوس » و «كاتب يس» و «عبدالكريم برشيد» و «الطيب

★ ناقد أدبي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس.

الصديقي» – في المغرب العربي – ثم عبدالرحمن الشرقاوي و«صلاح عبدالصبور » رائدي المسرح الشعري في الوطن العربي. المسرح الشعري الذي يمثل أرقى ما وصل إليه فن الدراما في العالم، ناهيك عن ابداعات رجال العرض المسرحي العرب من مخرجين وممثلين ... الخ بالاضافة الى أكثر من ثلاثة أجيال من نقاد المسرح وسط جمهور يعيش ويعايش، يتنابه ما يصيب «المسرح»، ان ازدهارا وان تأخرا، المهم، انها حياة لا يخلع عنها «المسرح» وانما تعاني من افتقاده أو ما يعتريه من سقم وهزال !

الذي يعنينا – بالاضافة الى ذلك المدخل الذي لم يكن منه بد – أن هذه «النبتة المهجنة قد نمت وترعرعت، وتحولت الزهرة الى حديقة، والحديقة الى روضة كبيرة أصبحت هي «المسرح العربي» واقعا وحقيقة ووجودا. وأن هذا «المسرح العربي» قد تنوع واغتنى شاملا كل «الأشكال» و «المذاهب» و «الاتجاهات»، مكونا حركة مسرحية تبدع وتستلهم وتقتبس. وتعود تمارس التأثر والتأثير ضمن «منظومة جدلية»، فاعلة – مؤثرة ومتأثرة، ترتبط بالحركة الكلية للمسرح العالمي – وفي نفس الوقت تتشكل متخذة ملامحها الخاصة وهويتها المرتبطة بانسانها والمعبرة عن شعب وهموم ومواقف بما يعني «تمايزا» و«شخصية» تبلورت – كما أسلفنا – في بقعة من بقاع «الوطن الكبير» وتأخرت عن الظهور في بقعة أخرى على خريطته الكلية، الا أن بشائرها آخذة في البزوغ لا تترك مكاناً إلا ويغمره ضياؤها .تتألق في «المغرب العربي» وفي «المملكة العربية السعودية» وفي «السودان» وفي «اليمن» و«الكويت» وفي «دولة الامارات العربية » وتبذل لها الجهود المخلصة ويعبد لها الطريق، وتوفر الامكانات ضمن حركة التطوير والتحديث والنهضة في هذه الأرض العربية. «سلطنة عمان»و التي استضافت هذه الندوة/الحدث ضمن أحداث عام التراث ١٩٩٤ وقد كرس هذا البحث لدراسة استغلال التراث العماني الأدبي والفني، استغلالا مسرحيا بمعنى جعله «المادة الخام» و «منجم الالهام» للمسرحي العماني الذي يقف على «ارث» غني متنوع متجذر وأصيل في تجسيده لعقل شعب وابداعه ومواهبه وطاقاته الخلاقة وفي اطار بلورته للهوية والشخصية القومية.

وفي سبيل ذلك ترتكز هذه الدراسة «المكثفة» على محورين أساسين للبحث: المحور الأول هو : تعيين التراث العماني الصالح للتعامل مسرحيا. والمحور الثاني وموضوعه : طرائق استغلال أو تصنيع هذا التراث بمعنى مسرحته مرتبطا بكون المسرح «حدثا اجتماعيا» (٥) يختار شكله وأسلوب عرضه وتقديمه.

أما ما يهدف إليه ، فهو تسليط شعاع من الضوء موجه وقوي على كنز الموروث الأدبي والفني العماني – وعلى التاريخ أيضا بوصفه ضميرا وذاكرة – وفي جميع أشكالهم الرسمية والشعبية معتمدة كانت أم شفاهية بغرض انشاء مسرح واحياء حركة مسرحية بكل أبعادها وعناصرها، حركة ليست غريبة عن الواقع، وانما خارجة من بين ضلوعه، تتمثل ،الماضي،باعتمادها «أبوته» في حين تتخذ بنوتها ونسبتها إليه موقفا نقديا مشروعا تجاهه. موقف لا يعتقد قداسة وقائعه أو نصوصه وشخصياته بقدر ما يؤذن بشرعية التأويل والتفسير والتحليل والمقارنة وجدوى التمثل والاستهداء ابتغاء صنع المستقبل. ذلك لأن الماضي هو ذاكرة الحاضر، أما المستقبل فهو حلم الواقع .

وهكذا يستمد التاريخ – بما عنيته، وتتخذ المادة الفولكلورية من سير وملاحم وبطولات – فعاليتها، بل ويمكن اعتماد هذه الفعالية واقرارها في وجدان شعب يؤسس قواعد ودعامات حاضرة في أرض صلبة من «صنع الأجداد» صاعدا ببنائه الى آفاق من مستقبل لا يعرف للانطلاقة حدودا، محققين بذلك هدف التربية النموذجية والتعليم المثالي مقترنا بالمتعة – متعة الفن – ابداعه، وتلقيه بما يحصل ذلك من امكانات للتأثيروالتطوير كبيرة وفاعلة نشطة تبدأ بالفرد حتى تشمل الإرادة الوطنية بكاملها، مبتعدة بها عن أي نوع من «الاغتراب» المعوق والمثبط لحركة التاريخ المتواترة النشطة البناءة ومتجاوزين شر تمزق نفسي واجتماعي عانى منه الانسان والمجتمع الغربي في رحلته الطويلة نحو الثبات والاستقرار.وذلك لأن قيما دينية وانسانية عميقة ومتجذرة سوف تثبت وتصون وتحمي تماسك العقل والنفس والروح.

أولا : مفردات التراث العماني:

يمثل البحث عن التراث العماني، إزاحة للستار عن ماضي عمان، وعن علاقتها بجيرانها عبر التاريخ، وعن دورها الحضاري قبل الاسلام وبعده. وبمعنى آخر يتجه الى الكشف عن هوية عمان، وعن شخصيتها وعن دورها في المنطقة سواء في عمق الصحراء التي تربطها بالخليج واليمن والحجاز، أو في عمق البحر الذي يربطها بافريقيا والهند وفارس والصين. وهي بهذا تكمل الدائرة التي تجعل من بلادنا العربية مركزا لكل الحضارات في العالم القديم كله... فعمان اذن بدورها البحري الرائع عبر التاريخ ومنذ أعمق أعماقه أكملت الدور الذي قامت به منطقة الشرق الأدنى حضاريا وتاريخيا.. وهي شريك بلا شك في كل ما قام فيها من حضارات سواء عند الطرف الشرقي في منطقة ما بين النهرين من حضارات بابلية وآشورية وأكلية أو ما قام فيها من حضارات على الطرف الشمالي من حضارات كنعانية وفينيقية، أو ما قام فيها من حضارات عند الطرف الغربي من حضارات فرعونية وهلينستية، أو ما قام فيها من حضارات عند الطرف الجنوبي الغربي من حضارات حميرية وسبأية.. هي شريك – لا شك – في كل هذا، كما هي شريك أيضا في الثورة الاسلامية الكبرى التي قامت في وسط الجزيرة، وقدمت للعالم كله الحضارة الاسلامية ذات العطاء الديني والثقافي والحضاري معا» (٦) .

وهكذا فقد أثر الموقع الجغرافي المتميز في صنع التاريخ، وتشكيل الانسان الفاعل الخلاق/ صانع التاريخ في نفس الوقت بما حقق ثراء انسانيا حملت به الخبرة البشرية واتخذته سمة لها وهي تمارس فعل الحياة هو ما يعتبره أصحاب الفن وأصحاب الاجتماع ثراءهم يحتاجون اليه في النظرة الى الانسان، الانسان من خلال الحدث، والدراسة الجادة لحقيقة هوية الانسان في عمان، الذي هو شريحة من الانسان العربي بوجه عام. والمؤرخون العمانيون لم يخالفوا في منهجهم منهج المؤرخين العرب الذين احتفلوا بالقصص والشعر، والذين احتفلوا بمجالات البطولة ينقلون أحداثها ذات الطابع الدرامي، والذي زانه الخيال، وحفل بالحبكة والحركة معا. فهم في هذا جزء من الكل، وزاوية من صورة التاريخ العربي بصفة عامة. وان زادوا عليها هذا الموقف المتعاطف الوجداني (٧).

«التاريخ» اذن هو مصدر ينتبه اليه من حيث هو كتاب التراث عامة، ومنجم التجربة الانسانية المخبوءة وفي ثنايا صفحاته. وهو بذلك أول ما يقدم للكاتب المسرحي مادة لعمله. غير أن التاريخ وان تميز، وعلى ذلك فهو يحتاج «كاتب المسرح» بقدر ما يحتاجه الكاتب أيضا حيث يمارس فيه فعل الانتقاء يختار من وقائعه، وأحداثه، وشخصياته، فيفيد تمثله وعرضه بأدواته هو حيث ينقله من حالة السرد بلسان الغائب / الراوي» الى «حالة الفعل المحايث المعاش» والتي هي« العرض المسرحي» بحيويته وفعاليته وديناميكيته وتطوره ونموه وهو بهذه المعالجة - التي لابد وأن تتصف بموضوعية العرض - انما يثبت له وجهة نظر وزاوية تناول وعالم من المعنى. وتكفي نظرة واحدة، واطلاع أولي على أمهات كتب التاريخ العماني أمثال «تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان - للعلامة المحقق نور الدين بن حميد السالمي» بجزءيه و «تاريخ عُمان - من تأليف : ويندل فيليبس»، كي يضيء الماضي ويرتعش بالحركة وقد دبت فيه الحياة أمام عين الكاتب المسرحي وقلمه. هذا بالاضافة الى مصادر أخرى عن فترة قبيل وبعد الاسلام (٨) ونود نذكر هنا سيرة «بني أزد» وتغريبتهم ومراحل انشاء الدولة البوسعيدية بوقائعها الحية النابضة كمجرد مثال من كثير متعدد، ذلك لأن عملية التنقيب عن «الدراما في التاريخ» عملية أصالة التاريخ المسرحي نفسه، منذ أن قدم «ايسخولوس» مسرحيته «الفرس» في عام ٣٥٠ قبل الميلاد، مثبتا أهمية التاريخ كمصدر من مصادر الكتابة للمسرح، ثم تلاه من بعد ذلك: «شكسبير» و بعده «كورني» و «راسين» في القرن السابع عشر أو ما يمثل عصر النهضة الفرنسي «أما تراثنا المسرحي العربي » فيبدأ تعامله مع التاريخ من «مسرحية أبي خليل القباني»، «أبو الحسن المغفل» سواء اعتمد مادتها من التاريخ أو من التاريخ الشعبي من قصص ألف ليلة وليلة. الى أن كتب أحمد شوقي مسرحياته «قمبيز» و «مصرع كليوباترا» و «مجنون ليلى » مرورا بكتاب آخرين حتى «سليمان الحلبي» لألفريد فرج والنسر الأحمر «صلاح الدين الأيوبي» الجديدة لعبدالرحمن الشرقاوي، وتناولات «محمود دياب» وسعدالله ونوس الجديدة للمادة التي يقدمها التاريخ ساكنة صامتة فتدب فيها الحياة عندما تتحول الى «مسرح».

هكذا يستطيع الكاتب العماني أن يحذو الحذو نفسه، وليس فقط باتباع «الأسلوب التقليدي» للكتابة المسرحية، وانما بانتقاء الصيغة الملائمة لبيئته ومجتمعه وناسه، وباعتبار المسرح - كما أسلفنا - «حدثا اجتماعيا » يعتمد «الجمهور » عنصرا أساسيا لا يتم المسرح بدونه « من أجل صنع مسرح يقوم بتغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا «على حد تعبير «سعدالله ونوس» (٩) . ولن يتحقق ذلك أيضا الا عندما يتمتع الكاتب المسرحي بما يسميه ت.س. اليوت بـ «الحس التاريخي» حيث يشعر الشاعر الكاتب «أن أجداده الموتى لا يزالون يحيون فيه» وحيث تتصل «التقاليد» tradition بـ «الموهبة الفردية» Individual talent فتؤثر فيها، وتوسع لها كتابا في سلسلة اتصالها (١٠) .

المصدر الثاني للكاتب المسرحي .. هو «الأدب الشعبي» .. التاريخ في مدونته «الفولكلورية» مصاغا في «سيرة ذاتية» أو «ملامح بطولية» أو «سرد شفاهي» يحفظ ويروي غناء وسردا القائيا مما تحفل به «الذاكرة العمانية» من روايات الفروسية والفرسان، وأمجاد الحرب وحروب التحرير، والمنازلات مسرودة بلسان شعبي صادر عن مخيلة ثرية وخيال لا تحد انطلاقته حدود. خيال لا يعتمد الواقعة التاريخية بحقيقتها وانما يتجاوزها منطلقا من أسارها مخصبا اياها عبر مستويات من الأمنيات والحلم صانعا شخصية«البطل الشعبي» محملا اياه وجدان شعب بأكمله وجاعلا منه أمينا على أمنياته وطموحه وعذابه وهمه، حين يختاره شاعرا فارسا عاشقا للحرية والعدل. أو حين يختاره «سندباد» في رحيل دائم مصاحب للبحر وملاحا لأهوال الموج ضاربا في عوالم غامضة من المجهول بينما هو يحمل أرضه وأهله بين جنبيه لا ينسى حلمه بأنه يوما اليهم يعود. وسوف نضع «ملحمة مالك بن فهم» كما وردت وذكرت بأكثر من طريقة أمام الكاتب المسرحي العماني سواء كانت تاريخية معتمدة أو شعبية قد أضاف اليها الخيال، وسوف نذكر بـ«السندباد» - الذي هو ابن للخيال العماني - مادة أمامه - وعلى سبيل المثال - يتناولها دون التقيد بأي إطار مسرحي غربي، ودون أن يصادر على ابتكاراته فيقيدها بأشكال مسرحية مكررة، بل أن عليه أن يمارس حريته الكاملة في «التجريب» باحثا لنفسه عن «لغة شكل» يباشر بهما تجربته المسرحية الخاصة حيث سيصل لا محالة الى ابتداع أمثال الأشكال المعروفة، بينما تقوم التجربة الحية بتحديد اختياره، وكذلك حصيلة التفاعل اليومي مع الجمهور : مستواه الثقافي، ونمط تفكيره، وأنواع استجاباته.. ولدى هذه الحركة أرث غني من الأشكال وأنماط التعبير الشعبية يمكن الافادة منها وهي حتما ستستفيد» (١١).

يحمي كل ذلك ويسانده «حامل التراث» أي ابن البلد الأصيل نفسه الذي يمارس موروثه الفولكلوري ممارسة تلقائية - ولنقل ظل حتى الآن يمارسها - سواء في استخدام أدوات البيئة في صناعاته، وفي ممارسة بقايا عادات وطقوس

متحدرة إليه ويحفظها ويزاولها كأشياء طبيعية في المناسبات والأزمنة التي توارث الاحتفال بها حينها، أو في ترداد محفوظه من أغاني العمل أو الأفراح أو الأحزان أو المناسبات ترديدا محفوظا بشكله التلقائي الذي انحدر إليه» (١٢).

أما فيما يتعلق بشأن «الصياغة» أو اختيار الشكل والقالب الفني - وهو ما سيتطرق البحث الى دراسته في محوره الثاني - فيتوقف على «الخامة التراثية» نفسها، كما ينتقيها عقل الكاتب المبدع، ويجد فيها خياله مساحة خصبة للابداع. يحدد ذلك أيضا «نوعية الجمهور / المتلقي» ومدى تقبله لهذه «الرسالة / الفن» وتفاعله معها. ذلك لأن ما لا يصلح مادة «المسرح حي» ربما أفاد وأزهر لدى استغلاله في مسرح «للدمى / العرائس» أو في «عرض مركب» من عناصر بسيطة وساذجة naive من عطاء المسرح الشعبي القديم أمثال «الأراجوز» و«خيال الظل» و«لعبة السامر» أو «المداح» و«الحكواتي».

إن نظام ورشة العمل workshop أو ورش العمل المتعددة المتعاملة مع مادة التراث الشعبي - بكافة أفرادها وعناصرها من فنان تشكيلي وموسيقي وممثل ومخرج ومغن - وهو موضوع الدراسة التطبيقية والمشروع التالي للبحث - سوف يجد فيما يتداوله الناس - وحتى شفاها - مادته الثرية، حيث تختلط الحكمة بالموعظة بالخيال، وعلى سبيل المثال في حكايات «البصراويان والعمانيان» لعيسى بن حمد الشعتاني وفي حكايات حمد وخميس، رجلي الجبل المعمرين اللذين يتعاملان مع الجن ويعرفان أسرار سكان الجبل من عالم الشياطين، ويقسم أناس كثيرون بصحة الحكايات التي تروى عنهما، وكيف استطاع حمد أن يحمل بقرة ضخمة كسرت ساقها عند مدرج الجبل ويصعد بها الى سطحه حيث الأمان والعلاج. وكيف استطاع خميس أن يرفع صخرة في حجم البيت الكبير كانت تسد الطريق أمام قطيع من الغنم تحجبه عن عين الماء التي كان يقصدها كل صباح متحديا الجني الذي كان السبب وراء سقوط الصخرة بينه وبين الراعي وتحداه وهزمه وطرده. من الجبل كله» (١٣).

ألا يصلح كل ذلك مادة طيبة وغنية «لمسرح أطفال عماني»؟ حيث يمارس «العرض المسرحي» سحرا تشعه «الخرافة الشعبية» بسذاجتها وجمالها، وحيث تنبثق من ثناياها الحكمة والمغزى الأخلاقي فيتعلم الطفل ويستمتع ويكمن في عقله «التاريخ» - كوعاء للوجدان - وكحامل لعبق الأجداد - فيتأكد الانتماء وتتجذر الوشيجة مع «ما كان» ولم يضع في غياهب النسيان؟

الأدب كمصدر ثالث لمادة التراث:

تتخذ قصيدة الشاعر، ورواية القاص، (وبالطبع قصته القصيرة أيضا)، ومثلهما «السيرة الذاتية» صفتها التراثية، فتسمى تراثا أدبيا، بدخولها في نطاق «التقاليد» tradition محتلة مكانها في منظومته نتيجة لفعل الزمن وحكم القيمة فتصبح فيما بعد معيارا للأدب والجودة crierion أو touch stones وللمسرحي أن يمارس تصنيعها أو مسرحتها dramatization ، أو اعدادها مسرحيا، شأنها في ذلك شأن «خامة التاريخ»! أو «الفولكلور»، ويتحدد «عالم المعنى» الذي قصده العمل، أو يتطور، أو يضيق، أو حتى يشوه وفقا لما يسمى بـ «زاوية التناول» من «المعد المسرحي» أو «المسرح»، كما يتحدد الاطار أو الشكل المسرحي الجديد للعمل، وفقا لهذا التناول.

وهكذا يمكن للمسرحي العماني أن يضيف المصدر الأدبي التراثي الى مصادره الهامة وخاماته ومواده الأولية. وكمجرد إشارة، فإن فكرة ترد في قصيدة ربما كانت هي «النواة» أو «الخلية الأساسية» لعمل مسرحي ناجح ولعرض لا تنقصه القيمة أو التشويق وكمثال آخر فان «مذكرات أميرة عربية» هي كتاب غني بإمكانات المسرحة لو وضع تحت الفحص والدراسة والاعداد.

رابعا القصص الديني كمادة تراثية للمسرحة:

مع مراعاة الممنوعات الشرعية، والتي لم تعد محل خلاف، يمثل القص الديني وسير الصالحين مادة خصبة للمسرحة حيث تحقق كلا من الهدفين التربوي، والجمالي والذي هو تحقيق المتعة عن طريق الفن».

أما هذه الموانع فتنحصر في عدم اظهار شخصيات الرسل والأنبياء والملائكة والصحابة على المسرح أو تجسيدها، وإنما يمكن التخلي عنها مسبوقا بالاشارة والتنويه كما يجب أن يروى الحديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام تماما.

والمانع الثاني، هو الابتعاد التام عن كل اشكاليات العقيدة والشريعة، ومذاهب الفقه الاسلامي ومواطن الخلاف في الرأي، لأن للمسرح هدفه التربوي التعليمي كما أسلفنا، وهو في تناوله أو مسرحته للقص الديني، انما يبغي العظة والعبرة والقدوة الحسنة، كما يهدف الى احياء هذه الأمجاد والبطولات الاسلامية في عقول الصغار والكبار على السواء. وبمراعاة هذه الشروط، الى جوار المحافظة على جدية التناول والعرض نتيح للمكتبة المسرحية بشقيها «نصا وعرضا» ان تثري وتعم وتمارس الفائدة والتأثير.

المحور الثاني:

في البداية يجب أن يرتبط اعداد «القالب المسرحي المرئي» أو «شكل العرض» Performance المحتوى على «مادة درامية تراثية» بعناصر عرض تراثية أكيدة هو الآخر تحاشيا لأي اغتراب «للمضمون» عن «ثوبه» و«إطاره» ولحسن الحظ، تحفل الأرض العمانية بالعديد من «المظاهر الاحتفالية» و«الطقوس الاجتماعية» و«تقاليد اللقاءات» و «السمر» ولكافة المناسبات إن فرحا وإن حزنا. حيث يمارس البشر في كافة ولايات السلطنة التسع والخمسين ومحافظاتها الثلاث هذه الطقوس والاحتفالات، يساعد على ذلك تنوع كبير وغنى في مفردات هذا القاموس الفني الكبير، فمن الرقصات وحدها هناك على سبيل المثال.. لا الحصر - رقصة الطبل، والبرعة، والربوبة، والهبوت والمدار والشرح والمزمار بعضا مما يمارس في

«ظفار» وحدها الى جانب رقصات الطنبورة والحمبورة والبساير والميدان في «الشرقية» على سبيل المثال أيضا، كما تعرف «مسقط» وتمارس رقصات البحر، مثل المديمة والليوه، والمالد، اضافة الى رقصة «الرزحة» التي تعرفها كل بلدان السلطنة وتمارسها باستثناء ظفار.

هناك أيضا احتفالات الأعراس، وزفة «راية العروس» التي تتم في «ليلة الحنة» بمباخرها وشموعها و«حجلة العروس» و«حجلة المعرس» بطابعها الكرنفالي. وبالمثل فإن لـ«الولادة» طقوسها بدءا من لحظة الوضع الى التسمية الى يوم العقيقة، ثم الغسيل بعد اسبوعين وثلاثين يوما وأربعين يوما بالسدر والطيب.

فاذا انتقلنا الى طقوس الحزن الشعبية، وجدنا عالما غنيا بمفرداته واجراءاته. ولنأخذ على سبيل المثال تقاليد «العدة» وطقوسها حيث يختلف لون لباس الأرمل مباشرة بعد فقد زوجها ما بين الأسود والأبيض في بعض المناطق، وما بين الأخضر ترتديه «المرأة المعتدة» في ظفار باقية في منزلها لا تفارقه لأربعة شهور لا تقع عينها فيها على رجل، ولاتستمع الى اذاعة أو تليفزيون أو خلافه، وتتكثف صورة طقس الحزن هذا وينغلق اطاره على «المعتدة» في منطقة «مرباط» أكثر حيث تنوح هذه «المرأة الخضراء» وهي مصبوغة «بالنيلة الزرقاء» - ملابس ووجها كذلك - وتظل تعدد بنواح محفوظ ومراثي لا تنتهي لمدة شهر بكامله من عدتها بعد الوفاة مباشرة. وفي ولايات أخرى كانت المرأة المترملة تسحب الى البحر مباشرة، يسحبها نسوة وهي مغطاة العينين لا ترى بالمرة، الى البحر لغسلها بعد انقضاء العدة ربما رمزا الى عودتها الى الحياة الطبيعية وفي البيت يحادثها رجل ليس من محارمها اعلانا بانتهاء الحظر الطقسي المفروض.

والجدير بالذكر ان لكل هذه المظاهر الاحتفالية وطقوسها الخاصة وانماط أدائها الحركي وخطواته المحفوظة ان كانت رقصا، وأغانيه وأشعاره ان كانت أعراسا أو مآتم وفي رقصة «المدار» يقوم الشاعر في الوسط بين صفي الرجال والنساء المتقابلين بتلقين الأشعار لكل طرف كيما يرد على الآخر، في «طقس التفاخر الحي» هذا.

والى جانب كل ذلك فلا يزال في الجعبة الكثير مثل «طقوس الوشم» و«وشم العروس» بالذات، واحتفالات الذكر الديني «المالد» التي سبق ذكرها، و «الزار» بمفهومه السيكولوجي التطهيري pergation وما حوله من «طقس الخرافة» التي لا يهم «رجل المسرح» منها غير طابعها العرضي performability، وتوافر «عنصر الفرجة» القابل للاستغلال مسرحيا، أو للتصنيع من العروض يدعم ذلك بلوحة غنية متعددة الطرز والألوان من الملابس العمانية والموسيقى العمانية والغناء العماني لا ينقصها غير «التناول» الخبير.

وسنتناول الآن أشكال هذه المسرحة المستخدمة في تصنيع التراث للمسرح واعداده للعرض وأولها هي:

١ - الاستلهام:

ويعني معالجة «القيمة» التراثية أو الـ motif التراثي معالجة حرة وبأقصى حدود الحرية المتاحة للكاتب أو «المعالج الدرامي» Dramaturg، حيث لا تؤخذ «الفترة الزمنية» أخذا حرفيا بوقائعها وأشخاصها - من التاريخ مثلا وانما تصبح «الواقعة» أو «الشخصية» مجرد نواة ملهمة للعمل. أو ربما تحولت «الفترة الزمانية» الى «خلية الاستلهام» هذه والعنصر المثير للخلق الفني، فيشير العمل في هذه الحالة الى «عصر» وان لم يعالج أشخاصا حقيقيين، وانما مبتدعون تماما كما قدم «عبدالرحمن الشرقاوي» ذلك العصر المملوكي في مصر، من خلال «مجموعة الفتيان» مهران ورفاقه، مستلهما تقاليد الفتوة في هذه الفترة، بالاضافة الى أخلاقيات «الشعراء الصعاليك» وربما عن للناقد أن يتذكر الشاعر المصري الشعبي، ابن عروس باعتباره «فتى الفتيان مهران» في المسرحية. وأيضا في «مسرحية السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم. ذلك هو الاستلهام «غير المباشر».

أما الاستلهام المباشر فيحيلنا على مسرحية «الزير سالم» بغالبية أشخاصها الحقيقيين - مصريين وفرنسيين - مع الاعتراف للكاتب بمساحة الحرية في التناول حين يؤول ويفسر ويحلل ويكشف الدوافع بالطبع.

٢ - الاعداد المسرحي:

ونعني به هنا خمس حالات:

الحالة الأولى : وهي تحويل المادة الأدبية من جنس أدبي - هو الشعر في شكل القصيدة الغنائية المحتوية على فكرة صالحة دراميا، أو القصة القصيرة أو الرواية - الى جنس آخر هو «الدراما» بكل ما يتطلبه ذلك التحويل من شروط وما يقتضيه من «صنعة» حفاظا على «روح النص الأصلي» وعالم معناه.

وسنضرب مثالا بذلك (اعداد أمينة الصاوي الشهير لقصص نجيب محفوظ) في «الثلاثية» واعداد آخر جيد حديث قام به الكاتب السوري «وليد اخلاص» لقصة الكاتب التركي «عزيز نيسين» في مسرحية «البحث عن طريق الحادي». وقبل ذلك كله اعداد «البير كامي» لمجانين ديستوفيسكي واعداد روايات «كازنتراكس» للمسرح.

أما الحالة الثانية : فهي تصنيع مسرحي بحت لمادة تاريخية أو أدبية أو فولكلورية غير مصاغة مسرحيا في الأصل. حيث يدخل ذلك في باب «التأليف الدرامي» سواء قام به كاتب فرد، أو «جماعة مسرح» في «ورشة عمل».

ينطبق ذلك على تناولات كثيرة دخلت في باب «الحياة المسرحية» Living Newspaper حين تستخدم التاريخ أو مادة التراث - أو في «المسرح الوثائقي». وفي كل حالات «التمسرح» العربي المشابهة لدى الطيب الصديقي، وعبدالكريم برشيد، وسعدالله ونوس، والفريد فرج مثل «زينة النساء، وحلاق بغداد»، الخ.

الحالة الثالثة : الاعداد بمعنى الاقتباس :

وهو تعديل النص المسرحي وتحريكه والانتقال به ليس فقط الى مجرد «لغة أخرى» غير لغته الأصلية - حيث يسمى ذلك «تمصيرا» أو «تعمينا» أو «تعريبا» على العموم - وانما الى «بيئة أخرى» جديدة غير بيئته الأصلية، بيئة تحمل خصائص أخرى ومناخا آخر. بحيث لا يشعر المتفرج بغرابة العرض عنه وانما بكونه متفاعلا مع ما يسميه «سعدالله ونوس» بالمزاج الاجتماعي «كاسرا غربة المكان، والعادات، والأسماء «كي لا يثبط التفاعل المنشود عند المتفرج».

هكذا أعيدت كتابة «بخيل موليير» مرات ومرات وبلغات متعددة في العالم وشعوب أخرى غير شعب موليير، وهكذا اقتبس سارتر الطرواديات و«نجيب سرور» أوبرا الثلاث بنسات «وسعدالله ونوس نفسه» كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه.. الى غير ذلك من أعمال كثيرة متعددة يحفل بها المسرحان العالمي والعربي بالمثل.

أو أن يتم شيء آخر أشبه بفن، المعارضة في الشعر العربي وهو ابقاء المكان والزمان والحدث والأسماء كما كانت عليه في نصها الأصلي - من أي لغة كان - ثم اعادة كتابته باللغة العربية الفصحى وانما مع تفسير آخر من الكاتب الجديد. تفسيرا يغير فيه الدوافع، ويعيد بناء الأفكار وعالم المعنى. غير اننا هنا لن نكون - في الغالب الأعم - الا أمام تفريغ لأسطورة يونانية من محتواها ، كما فعل الحكيم وعلى أحمد باكثير في تناولهما لأسطورة أوديب، أو بالأحرى لمسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس، برغم اكساب العمل «روحا اسلامية» هي في الحقيقة لا تستقيم معه، ولا يستقيم معها. اذن فان تعاملا مثل ذلك انما يفترض مسلمة خاطئة ألا وهي «انفصال الشكل عن مضمونه» أو «روح النص عن هيئته وجسده» ؟! وتلك هي المعالجة الخامسة.

فاذا كنا أمام مثل هذه «المعارضة » فلنقل إنها كذلك وفقط أما توطين النص، وتكييفه مع «مزاج شعب» و«روح أمة» فليكن بمنطق، الاعداد / والاقتباس، السابق ذكرهما..

وهكذا ينسحب ذلك كله على الأدب العماني والتراث العماني إن أردنا أن نخلق حركة مسرحية وننشطها في هذه البداية الحديثة والتي مكنت لها الدولة بالفرق المسرحية المتعددة، وبمسرحيين متعلمين، وبجهاز تعليمي أكاديمي يمثله قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب- جامعة السلطان قابوس. من حيث هو «معمل» لتفريخ الموهبة المدعمة بالدراسة.

وينسحب ذلك أيضا ليس على مسرح الكبار فقط وانما على مسرح أو مسارح للطفل تستغل مادة التراث الشيقة والحكاية الشعبية المثيرة والخرافة ذات المغزى الأخلاقي، والقصص الديني في محاولات وتجارب لاغناء عقل الطفل العماني وخياله وتزيد من ارتباطه بالأجداد - عقلهم وابداعاتهم، فاذا نحن في النهاية أمام مسرح للتراث وقد تكون ليس غريبا أو مقحما يدعى الانتماء بينما - في هذا واقعه - ينتابه الاغتراب والغربة والانفصال عن «هم» المواطن وحلم الوطن وإنما مسرح عاكس للاحساس والنبض وحامل للقسمة والملمح والوجه وذلك هو اذن المسرح من التراث أو بالتراث.

قائمة المراجع

1 . Gibb, H.A.R. Modern Trends in Islam P. 5-7 University of Chicago Press, Chicago , Illinois 1945.
2. Grunebaum , Gustave von, Modern Islam: The search of Cultural Identity, New York, Vintage Books, 1964, p.55: وانظر أيضا
Hans Heinrich Schaeder, Der Mensch in Orient and Okzident S. 114, 116, 117, 118. R. Piper & Co. Verlag, Moenchen.
3. Gibb, H.A. R. P. 1X
4. Nicholson, Reynold A. The Mystics in Islam, London, reper, 1952.

٥ - كما يسميه الكاتب المسرحي سعدالله ونوس في بيانات لمسرح عربي جديد.
٦ - خورشيد فاروق، ص ٢٣ - ٢٤ . في بلاد السندباد، دار الهلال ١٩٨٦.
٧ - نفسه ، ص ٥٢.
٨ - راجع نظرة تاريخية على المصادر العمانية. الرواس. عصام دكتور - مطبوعات وزارة التراث القومي والثقافة العمانية ضمن سلسلة الدراسات، ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.
٩ - ونوس . سعدالله ص ٢٦ المرجع السابق.
١٠ - اليوت . ت. س. التقاليد والموهبة الفردية. ضمن : ثلاث مقالات في النقد الأدبي. ترجمة: د. لطيفة الزيات، الانجلو القاهرة ، ١٩٦٦م.
١١ - ونوس . سعدالله ، ص ٢٨ نفسه .
١٢ - خورشيد . فاروق ، ص١٣٦ نفسه.
١٣ - نفسه ص ١٩٢.

بالاضافة الى النصوص المسرحية الوارد ذكرها في البحث،- مراجع في التاريخ العماني : من مطبوعات وزارة التراث القومي والثقافة العمانية.
١ - برترام . توماس . البلاد السعيدة.
٢ - عاشور . سعيد عبدالفتاح . تاريخ أهل عمان.
٣ - سفرى . تيم + رحلة السندباد.
٤ - فيلبس .وندال ، رحلة الى عمان.
٥ - السيابي . سالم بن حمود، عمان عبر التاريخ.
٦ - العنسي ، سعود بن سالم: الفنون الشعبية العمانية.
٧ - سعيد بن سلطان . سالمة . السيدة، مذكرات أميرة عربية.

* * *



حول مفهوم «القطيعة الإبستمولوجية» في الفكر والحياة

هاشم صالح *

١ - أثناء اشتغالي على فكر ميشيل فوكو قبل عدة سنوات سحرت بفكرة القطيعة في ساحة العلوم والمعرفة، وربما في الساحات الأخرى أيضا.. والشيء الذي جذبني أكثر لدى فوكو (خصوصا في «الكلمات والأشياء») هو عدم تفسيره لها. فالقطيعة تحدث هكذا كضربة السيف وتفصل ما قبل الشيء/ عما بعده إنها حدث بكل ما لكلمة حدث من معنى: أقصد معنى المباغتة والصدفة، والغدر، والمفاجأة. هكذا راح فوكو يتصور تاريخ الفكر في الغرب على هيئة قطيعات مباغتة تقفز في فراغ التاريخ دون سبب معروف، أو تبرير واضح، أو مقدمات تمهيدية. ومن هذه الناحية تناوله المفكرون بالنقد واعتبروا أن الضعف الأساسي لهذا الكتاب العملاق يكمن هنا. وقد حاول فوكو تدارك هذا النقص والرد على الإنتقادات التي انسالت عليه من كل حدب وصوب في كتابه التالي:

«أركيولوجيا المعرفة» فقد عدل فيه من مفهوم «الإبستمية» أو نظام الفكر، وحاول إقامة الجسور والعلائق بين نظام الفكر السابق واللاحق بشكل لا تبدو فيه القطيعة عمياء تماما: أي بلا مقدمات ولا أسباب. والواقع أن كتاب توماس كهن "Thomas Kuhn" الأمريكي كان قد صدر قبيل كتاب فوكو بقليل، وذلك تحت عنوان: «بنية الثورات العلمية». وفيه يتحدث أيضا عن أشياء مشابهة ويبلور مصطلح البراديغم "Paradigme" الذي يشبه الى حد ما مصطلح الإبستمية لدى فوكو. فالبراديغم هو باختصار تراث البحث السائد أي النظرية العلمية السائدة في بيئة علمية ما وزمن ما. ولكن هذا البراديغم سرعان ما يتشقق ويتفسخ بعد أن تظهر صعوبات شاذة (anomalles) لا يمكن تفسيرها عن طريقه أو بواسطته. وهكذا تحصل الأزمة أو التوتر المؤدي في نهاية المطاف الى انهيار البراديغم السابق الذي سيطر بصفته حقيقة مطلقة طيلة فترة طويلة على عقول الباحثين لكي يحل محله براديغم آخر جديد، وهكذا دواليك... إذن التشابه واضح مع نظرية فوكو، بل إن البعض يعتبرون فوكو متأثرا من الناحية الإبستمولوجية بتوماس كهن. وهما يصنفان عادة في خانة «الإبستمولوجيين اللاعقلانيين» بمعنى أن هناك إبستمولوجيا عقلانية / وإبستمولوجيا لاعقلانية. وبما

★ كاتب سوري مقيم في باريس.

أن فوكو متأثر فلسفيا بنيتشه، فإذن من السهل إتهامه باللاعقلانية.. وأعتقد أن جيل غاستون غرانجيه ميال الى هذا الرأي ولكن المشكلة هي أن عالما رياضيا كبيرا اسمه «رينيه توم» لا يشك أحد في عقلانيته يجيء بـ «نظرية الكوارث» التي لا تبدو بعيدة جدا، في مضمونها الفلسفي، عن نظرية كهن. بل إنه لا يتردد عن إبداء إعجابه بنظرية البارادیغم على الرغم من انتقاداته وتصحيحاته لها. وهذا بحد ذاته يشكل أزمة لأصحاب تيار «الإبستمولوجيا العقلانية».. ونلحظ ذلك جليا واضحا في العدد الثاني من مجلة غرانجيه «عصر العلم»، وكله مكرسٌ للابستمولوجيا وهذا العدد الهام يحتوي على مقالات عديدة تتناول نظرية الكوارث لرينيه توم، وتتعرض بالتالي لمسألة العقلانية – اللاعقلانية في مسار العلوم. (وأود بهذا الصدد أن أحيل إلى مقاله «العقلانية والتقدم» من جملة مقالات أخرى، كما وأحيل الى المقالة التي كتبها غرانجيه نفسه تعليقا على كتاب رينيه توم الذي سأستشهد به بعد قليل. عنوان المقالة: «أهمية نظرية الكوارث وحدودها». وفيها يتعرض لعدة مسائل من بينها مسألة القطيعة وكيفية حصولها وهل لها أسباب أم أنها بدون سبب (أي لاعقلانية). ومن الواضح أن هذه المشكلة تشغله وتشغل قسما كبيرا من علم الإبستمولوجيا المعاصرة، لأن مسألة العقلانية/أو اللاعقلانية مرتبطة حتما. «فالعقلانيون» يخشون من كل شيء اسمه قطيعة، أو مصادفة، أو حدث طارىء، ويتعلقون بالتالي بمفهوم الإستمرارية، والتواصل، والتطور المتدرج الى حد أن التغير لا يعني لديهم إلا الإنتقال الهادىء (وتقريبا غير المنظور) من حال الى حال، وبعضهم من المسرفين في «عقلانيتهم» يتمنون لو أن التغير لم يحصل أو لا يحصل أبدا! إنهم يتمنون لو يبقى التاريخ عبارة عن خط مستقيم متسلسل، متواصل، مستمر منذ الأزل والى الأبد، لا يتغير ولا يتحول..

يقول غرانجيه معلقا على كتاب رينيه توم: «القطوع المكافئة والكوارث»، «مقابلات حول الرياضيات والعلوم والفلسفة». بقيت أمامنا نقطة مهمة تظهر في مواضع عديدة من هذا الكتاب وتتلخص في السؤال التالي: ما هي طبيعة التقدم العلمي؟ نلاحظ أن رينيه توم يمدح مرات عديدة نظرية «البارادیغمات» لدى توماس كهن. ولكنه يخفف من حدتها (أو من ثوريتها) لحسن الحظ. فهو يرفض فكرة القطيعة الكاملة بين البارادیغمات (أي الأنظمة العلمية أو النظريات العلمية) المتتالية. ويعترف بأنه يمكن التأكيد على أن النظرية اللاحقة (أي الجديدة) «تحتوي» بشكل ما على النظرية السابقة (أي القديمة)، فيما تسقطها وتتجاوزها، بمعنى أنه ليس هناك من قطيعة مطلقة بين القديم والجديد، (ص ١٢٥). والإستثناء الوحيد الذي يضربه (أي غاليليو) ليس استثناء في الواقع، لأنه إذا «كانت ثورة غاليليو قد ألغت كليا الإشكالية التي بنيت عليها نظرية أرسطو بالذات» فإن ذلك عائد في رأيي الى أن ميكانيك غاليليو هو عبارة عن بارادیغم أولي قد حل محل التصور الأرسطوطاليسي بطريقة مختلفة عن الطريقة التي حل بها نيوتن محل غاليليو، أو آنشتين محل نيوتن». (عدد الإبستمولوجيا، ص ٢٤٦).

هكذا نجد أن جيل غاستون غرانجيه يعترف بقطيعة كبرى واحدة في تاريخ العلم هي تلك التي حصلت في لحظة غاليليو ونظر لها ديكارت فلسفيا. وأما القطيعات التالية فلم تكن إلا قطيعات صغرى (اذا جاز التعبير) داخل إطار القطيعة الكبرى للعلم الحديث. وهذا ما أكده لي غرانجيه في مقابلتي معه والتي ذكرتها أثناء الحوار مع رشدي راشد. فغرانجيه لم يغير رأيه إذن، لم يتحول عنه..

مهما يكن من أمر فإن هدفي في كل هذه المقالة هو التنبيه الى خطورة مسألة القطيعة/ أو الإستمرارية ليس فقط في تاريخ العلوم البحتة والإبستمولوجيا وإنما أيضا في ساحة الفكر والعلوم الإنسانية. فنحن نريد أن نطرح مشكلة القطيعة المعرفية أو الإبستمولوجية لأول مرة في تاريخ الفكر العربي والإسلامي. نريد أن نبين على أن البشر لا يعيشون كما هم عليه طيلة مئات السنين. وإنما تطرأ عليهم في لحظة ما من اللحظات متغيرات جديدة تجبرهم على الإنقطاع عن ماضيهم بشكل ما والنحو باتجاه آخر، أو توليد صيغة جديدة للوجود (هذا على الرغم من الحنين الرجعي للماضي، وعلى الرغم من الرغبة في معانقة الماضي حتى نهاية الدهر) وهذه القطيعة ليست خيانة للماضي كما يزعم بعضهم ولكن التاريخ هو التاريخ، ومفهوم القطيعة يشكل جزءا من مفاهيم التاريخ أو ظواهره الأساسية، وينبغي أن يعترف بها الفكر العربي الإسلامي يوما ما فالواقع أن القطيعة حاصلة اليوم على مستوى الواقع أو قل هي في طور الحصول (في

مجال الإقتصاد والعمران والإستهلاك المادي والتصنيع وتحديث الزراعة وقلب أرضية العالم القديم..) ولكنها حتى الآن غير منظر لها على مستوى الفكر العربي المعاصر. بهذا المعنى يمكن القول بأن لغة الواقع أكثر تقدما بكثير من لغة المثقفين العرب بل إنها في واد وهم في واد آخر. فمتى سيلحق هؤلاء بالواقع، ومتى سيتحدثون عنه، لا عن مشاكل أسطورية وهمية لا أساس لها؟

إن رينيه توم نفسه، عالم الرياضيات الشهير، لا يتردد في تطبيق نظرية «الكوارث» (أي القطيعة في نهاية المطاف) على مجالات أخرى غير العلوم الفيزيائية والرياضية الدقيقة. ففي الكتاب المذكور آنفا، وبالتحديد في الفصل المخصص «للإبستمولوجيا والفلسفة»، يقول معلقا على نظرية البراديغم لتوماس كهن بأن «هذه الفكرة دقيقة وصحيحة تماما. فالبراديغم (أي النظرية العلمية المسيطرة في فترة ما) يظل عائشا ومستمرا فترة طويلة من الزمن حتى بعد زوال فعاليته أو صحته العلمية، وذلك لأسباب سوسيولوجية خارجية عن مجال العلم. (...) وعطالة البراديغم عائدة الى عمى عيون الباحثين الذين يشتغلون داخله، ويكرسون جل همهم لحل «الأحاجي والألغاز» كما يقول كهن. ولهذا السبب يمكن القول بأن البراديغم يظل مهددا بحدث يأتي من الخارج دون أن يكون الباحثون الذين يشتغلون في الداخل واعين له أو منتبهين لوجوده».

ويشبه رينيه توم هذه الحالة بما يحصل في مجال المجتمع والسياسة والحالات الثورية بشكل خاص. ففي معظم الأحيان يكون النظام السياسي هادئا مرتاحا لأن قادته غير واعين بما يحصل خارج دائرة الحكم، وبما يعتمل في أعماق المجتمع من عناصر الحركة والمخاض، نقول ذلك وبخاصة إذا كانوا في دائرة مغلقة لا علاقة لها بحقيقة الشعب والواقع. وفجأة تنفجر الحالة ويصاب النظام بالإضطراب والتزعزع، وإذا لم يعرف أن يضرب في اللحظة المناسبة وقبل فوات الأوان، فإن العملية الثورية تتصاعد وتنجح في قلب النظام لكي تحل محله نظاما آخر جديدا، تماما كما يحل البراديغم الجديد (أو النظرية الجديدة) محل البراديغم القديم في ساحة العلوم والباحثين والمختبرات. فليس من السهل بالنظرية القديمة المسيطرة لفترة طويلة وإحلال نظرية جديدة محلها، كما أنه ليس من السهل قلب نظام سياسي ما، وإحلال نظام آخر محله، ذلك أن تطاول الزمن يؤدي الى ترسيخ نوع من الشرعية للنظام القائم. وعلى هذا النحو يمكن تفسير الحركات التاريخية الكبرى كظهور الإسلام مثلا. فالنبي محمد لم ينجح فورا في فرض العقيدة الجديدة، وإنما عانى الأمرين قبل أن يقوض دعائم النظام الجاهلي والقبلي السابق بكل قيمه ومعتقداته، ويفرض مكانه النظام الإسلامي الجديد. وقل الأمر نفسه عن الثوار الفرنسيين ومعركتهم الكبرى مع النظام الفرنسي واللاهوتي القديم، (كل الأنظمة المنقطعة عن شعوبها سوف تعاني من هذه الزعزعة عاجلا أو آجلا).

واليوم نلاحظ أن العالم العربي الإسلامي بشكل عام قد دخل مرحلة الأزمة الكبرى التي تشبه «أزمة الوعي الأوروبي» الشهيرة التي أدت الى ولادة العالم الحديث. فأزمة المسيحية مع العقل العلمي الصاعد تشبه الى حد ما أزمتنا مع الحداثة المعاصرة. وأعراض المرض متشابهة هنا أو هناك. وإذا لم نعرف كيف نواجه هذه المشكلة الحاسمة (أي مشكلة القطيعة والإنتقال من حال الى حال) فإننا سوف نتخبط أكثر في مشاكلنا وتتفاقم حالتنا باستمرار. بالطبع فإن هذه القطيعة سوف تكون متدرجة ولن تنجح (أي لن ينجح التحديث في الواقع) إلا إذا خرجت من رحم الأصالة العربية الإسلامية. ولكن لا يكفي أن يقول المثقفون العرب أو المسلمون بأن علينا أن نأخذ العلوم البحتة والتكنولوجيا من الغرب ونترك العلوم الإنسانية والقيم والأفكار، فهذا دفن للرؤوس في الرمال. أو ضحك على الذقون في أحسن الأحوال. فالتكنولوجيا إما أن تؤخذ مع المناهج العقلية التي أدت إليها أو لا تؤخذ أبدا. وإذا ما أخذت أو اشتريت لوحدها فسوف تفشل حتما في التطبيق (وقد فشلت). ذلك أن القطيعة مع العالم القديم لا يمكن أن تحصل على المستوى المادي والإقتصادي وأرضية الواقع، ثم تبقى الأمور على حالها فيما يخص المستوى النفسي والروحي والفكري كله. وهنا تكمن أزمة الوعي العربي والإسلامي الراهن: إنها أزمة كبرى أين منها تململ الزلازل وانفجار البراكين!..

* * *



وكيف تحولت اللوحة التعبيرية إلى تجريدية

أسعد عرابي ★

تتأكد ظاهرة الحداثة في الفن السوري المعاصر خلال فترات الانتقال والتراوح من التعبيرية (التي طبعت محترفي القطر بالالتزام السياسي والاجتماعي)، الى التجريد الغنائي، الذي كشف الخصائص الذوقية منذ السبعينات، فاذا ما تجاوزنا قوة اجتياح اشكال الفنان نذير نبعه الانسانية، وقدرة الحلول الفراغية التراتبية للفنان فاتح المدرس على الاستمرار في تجارب الشباب، فان رواد التعبيرية انفسهم لم يكن يجمع اساليبهم اي رابط مشترك، نذير نفسه كان شديد الاختلاف حتى مع زملائه «جماعة العشرة» (من امثال زيات والزعبي وغيرهما).

وهنا نلاحظ ان التحول من التعبيرية الى التجريد كان يتبع تطور معالجة الهيكل الانساني وموقعه في الفراغ الدرامي، فعندما يزداد تمزقا تغيب ملامحه، وينتقل الانفعال الغاضب من التمثيل الى الالماح، سنعثر على تبيان لمحطات هذا التحول في تجارب الفنان محمود حماد وانتقاله المتدرج من التعبيرية التي تترصد استلابات الانسان العربي الى حروفيته الرائدة المغرقة في التنزيه.

بعض من هؤلاء كان اسلوبهم يتأرجح بين التعبيرية والتجريد، من مثال نذير نبعه والياس زيات ونشأت زعبي ورضا حسحس ونصير شورى، بل إن هذا الاخير كان يصور مناظره في الاتجاهين.

* * *

يكشف هذا التحول الانفصام الابداعي الذي كان يعاني منه بعض هؤلاء التعبيريين، الانفصام الحاد بين تمسكهم العقائدي بالشكل الانساني، واغراء فيضهم الابداعي الحر، وتشكل مأساة لؤي كيالي ذروة هذا الانفصام، فقد تجاوزت رهافته التشكيلية حساسيته الانسانية في الموضوعات، وغلب الطابع الايقاعي المتناغم على تكويناته في اغلب مراحلها، منذ لوحة «مراكب البندقية» التي انجزها في روما، وحتى لوحة «الصيادين» العملاقة المحفوظة في متحف دمشق، اما مجموعته الشهيرة التي صور فيها مدينة «معلولا» الآرامية فستصبح رمزا لهذا التحول من الحدة التعبيرية المأسوية الى الغبطة التجريدية في اللون والشكل والخط.

فاتح المدرس والفراغ التراتبي:

تتداخل تجارب بعض هؤلاء التعبيريين (التي تغذيها جذوة الشكل واللون) مع ملامح التجريد، وبما ان التجريد في حالتنا هذه لا يشكل مدرسة او اتجاها مستقلا، فلا يمكن ربط بشارته بواقعة فنية تاريخية من مثال المعرض الثلاثي التجريدي الشهير الذي التقى فيه حماد وشوري وزيات عام ١٩٧١، او حتى تأسيس صالة «اورنينا» قبل ذلك، فالتجريدية تتداخل موجاتها مع التأليفات التعبيرية لانها كانت نتيجة حتمية لهذا العبور.

لعل ابلغ أمثلة هذا التداخل يمثلها النظام التراتبي او السلمي في تقسيم الفراغ الذي انتهجه فاتح المدرس، منشئا فراغ لوحته

★ فنان وناقد تشكيلي سوري مقيم في باريس.

بمادة معفرة بألوان سهوب وفيافي شمال سوريا ، يحصر في تنضيدات هذا السلم هياكل جبهوية " مستقاة " من شخوص المدافن الأثرية (من تدمر وعبلاء وحتى اوغاريت والبتراء) ، ثم يتبع مسار هذه الحضارات في اختزاله للعناصر الى اشارات تتناسل من الميثولوجية السورية ، فالدائرة ترسم الوجه والقمر في آن ، والهلال يخط قرني الوعل ... الخ . وبمراجعاته الدؤوبة لمادة اللوحة يصل الى حدود متماهية بين التشخيص والتجريد .

لعل هذا المنحى كان اشد تأثيرا في الجيل التالي ، من مثال رضا حسحس الذي كثيرا ما كان يشارف التجريد ثم يستعيد اصوله التعبيرية من جديد . وكذلك الامر مع بشار العيسى الذي حافظ حتى اليوم على ذاكرته الجغرافية الفراتية رغم اقامته الطويلة في باريس .

أكوان نبعه ومروان :

«الانسان كون صغير ، والكون انسان كبير» ، تنطبق هذه الحكمة على منهج اثنين من رواد التعبيرية : نذير نبعه المستقر ابدا في دمشق ، والدمشقي مروان قصاب باشتي المستقر ابدا في برلين ، فقد تحول الجسد الانساني لدى الاثنين الى خرائط كونية وأقنعة قزحية بقياس الفلك والاوقيانوس والكون .

يقع خلف كرنفالات نذير سحر الوشاح الميثولوجي العريق في تاريخ تطوره التشكيلي ، من هذا السحر ولدت تعبيريته الحادة ، وما المرحلة التي دعيت تجاوزا تجريدية (التي سيطرت على المرحلة الباريسية واستعادها منذ سنوات قريبة) الا محطة من اسفاره البصرية في بنية الكون الذرية ، ونفاذه الى مواطن الخصوبة في مخلوقاته الحية والنباتية ، تتراوح معاريجه الحلمية بين فلقة الزهرة وفراديس الغابات المشرقية ، بين حبة الرمل والصحراء بين قطرة الماء والمحيط ،اما مروان فيختصر عرائسه الذاتية الى طوطم في مرآة ، ثم الى قناع وجهه فيها ، ثم يتدانى من التجريدية التعبيرية عندما يقتصر على جزء من وجهه ، تنعدم ملامحه تحت وابل من اللمسات والعجائن اللونية التي يراجعها كل يوم فتبدو وكأنها خريطة من المذكرات الانفعالية ، وهكذا تتحد تعبيرية مروان الذاتية بالهم الكوني ، خاصة وان تضاريس الوجه كثيرا ما تعكس بنية الكون والطبيعة المترامية الابعاد .

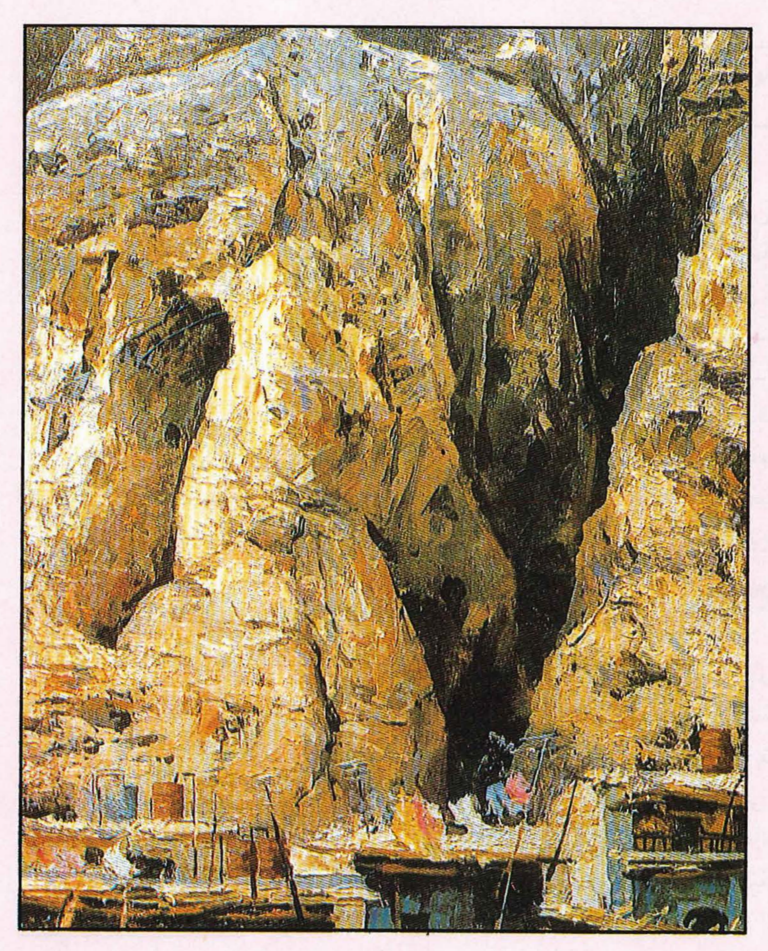
وكما كان لمنهج مدرس الأثر البالغ في تجربة الشباب كذلك كان الامر مع نبعه ، فنموذجه البطولي اجتاح اشكال التعبيريين الشباب خاصة اثر حرب ١٩٦٧ ، من أمثال يوسف عبدلكي ، ولن نجد خارج حدود نذير اسماعيل ورؤوسه المقطوعة اي امتداد لمروان في المحترف الشاب .

دعوات حمّاد ، وعقيدة التجريد الحروفي :

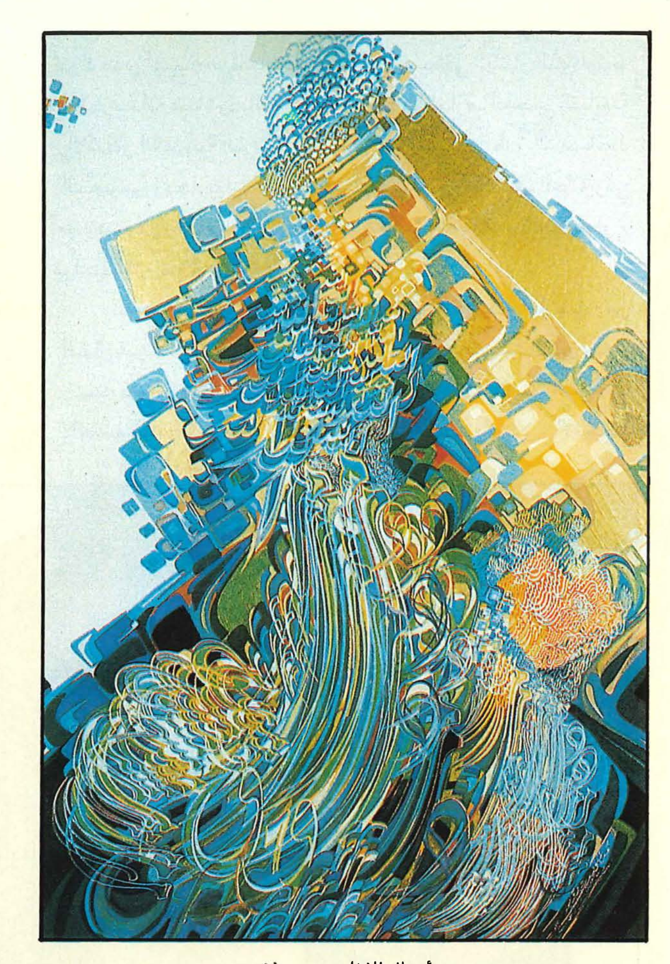
يرجع الى هذا المعلم فضل دفع عجلة التجريد باتجاه لا يقل صراحة عن نظيره الغربي ، وقد ولدت أشكاله رحلته الطويلة مع التعبيرية التي كانت تستقي هيئة الهامات المشوقة (التي تعاني من الانتظار والتسليم والوحدة) من شخوص مجتمع بلدة السويداء التي درس فيها الرسم وما ان استعار مفاصل الحرف العربي في تكويناته ، حتى دخل في تنزيهات غرافيكية مجردة لا حدود لمقاماتها اللونية ، وحركيتها الغنائية ..

وقد هيأ موقع حماد كعميد لكلية فنون دمشق رسوخ تأثيره على عدد من الشباب الموهوبين ، فقد حافظ امين دوخي على هيكلية تكوينات حماد المساحية، والتناغم بين تضاريسها المختلفة دون ان يستخدم الحروف ، بعكس سعيد طه الذي توصل الى منهج حروفي خاص به ، متصل بتيار روحي عميق ، دخل فيه الحرف ضمن شبكته السحرية الى جانب الاشارات الشمولية الاخرى .

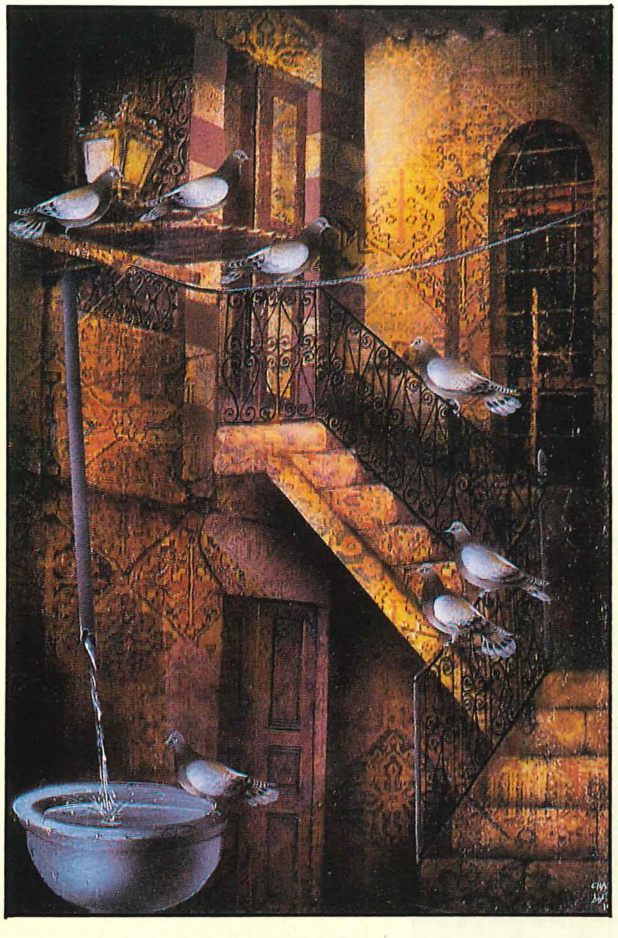
واذا كان عبدالله مراد يعتبر السليل الشرعي لدعوات حماد النظرية فليس من السهل تأكيد ارتباطه العضوي بتصويره ، فملصقاته تنشيء منظورا ميتافيزيقيا خاصا حافلا بالالوان المتوسطية والشموس الملتهبة ، ولكن نظام اشكاله ظل حتى اليوم معتمدا على مبدأ «التجمع والانشطار» الذي كان عقيدة تأليفات استاذه حماد . دون ان ننسى ان مراد قد استعار من مصطفى



من أعمال الفنان أحمد ابراهيم



من أعمال الفنان محمد غنوم



من أعمال الفنان نصر الدين شموط

بستنجي (التجريدي الاول في مدينة حمص) ألوان المرجان والجمر والصقيع ، وظلت موهبته التوليفية اشد تحليقا من هذه المصادر ، ونجده اليوم احد اعمدة مدرسة حمص الزاهية التي يقع في برزخها المستقبلي ، اللقاح الشرعي بين التجريد واصوله التعبيرية السورية ، من أمثال غسان نعنع وكرم معتوق وعزوز وادوار شهدا ، ونستطيع ان نضيف الى حساسية هذه المجموعة نذار صابور الموجود في اللاذقية ، وهالة مهايني الدمشقية .

الغرافيزم، او الوجه الآخر من التجريد :

لعل ارتباط عبدالقادر ارناؤوط بتنزيه الخط والحرف وتأثير الفنان الالماني بول كليه ، دفعه مباشرة لسلوك مسلك التجريد دون المرور بمراحل متوسطة،تعتمد لوحته الهندسة على الاغلب على مفردة تربيعية مستقاة من وحدة قياس الخط العربي ، تأخذ اشكال المعين والمربع المائل (وضمن قياسات متباينة قد تتحول الى شكل اللوحة التربيعي نفسه) ، تشبه حياكاته الزخرفية ترصيعات الفسيفساء والتثليثات الصدفية التي نعثر عليها في الاثاث الخشبي الموروث ، وكثيرا ما تبدو الكتابات غائرة او نافرة قريبة من المحفورات الجصية الشعبية ، ان ممارسة ارناؤوط لصناعة اللوحة التجريدية لم تكن لتنفصل عن مفهوم الصناعة الغرافيكية ، ذلك ان تكويناته لم تكن تحتمل مفاجآت المادة ، وشطحات الفرشاة التي عثرنا عليهما في مجموعة التجريديين الغنائيين الشباب .

اما مصطفى فتحي فقد اكتشف بديلا اصيلا عن اللوحة والمحفورة ، وذلك بالعودة الى القماشة العارية من الاطارات الخشبية ، ترف وترفرف مع رسومها مثل الستائر والسجف والمطرزات والطنافس والطواطم القماشية والسجاجيد والبسط ، وخيام البدو الرحل ، مستعيرا اختامه من بطون البوادي وظواهر الريف السوري ، (ومن المفارش واللباد وانواع صناعات الصوف والحريروالقطنيات ... الخ) تبحث اختامه عن الذاكرة التي تسبق التراث الاسلامي (في قرى عفرين وحوران وديرالزور وغيرها) .

يعتمد في تكويناته على تحولات لا نهائية لوحدة الختم ، وتنحصر الوانه بألوان التربة والاكاسيد والاهرة والاسود والابيض ، متقمصا نفس الطقوس التشكيلية السحرية والتعويذية التي تتناسل عبر آلاف السنين .

اما زياد دلول فيمارس التصوير والحفر في آن واحد مستخدما مادة الورق بنهم كبير يصور عليها بألوان الأكريليك ، ثم يعالجها

بـالمكبس او بأداءات وملصقـات حـرة ، يستعير احيانـا الاوراق المطبوعة او المخطوطة مُسترجعا عناصرها المعنـدة على النسيان ، وما أن تدخل تبصيماتها في سياق اللوحة حتى تتحد خارج سياق دلالتها اللغويـة ، فتنقلب الى ابجدية شمولية ، وهكذا تتحول اشباح الكرسي والمائدة والنافـذة والطبيعة الصامتة الى مـولود آخر يتصل بديمـومة الشكل في الذاكرة ، ثم تتسامى وظـائفه عن اليومي الواقعي الى العبثي الغـائب ، وبالاجمال فإن هـذا الفنان يمثل البرزخ المتوسط والاصيل الذي يقع بين حدود التشخيص والتجريد .

ألوان من الاتصال الروحي التشكيلي

مع اليـاس زيـات ونشأت زعبي يبلغ التصوير منتهى التنزيـه ، ليصل في مراحله الى التجـريـد الكـامل ، يتفق الاثنـان على أن التصوير ما هو الا انعكـاس للحالة الروحية التأملية المديدة التي تسبق الانجاز المتسارع المحافظ على خفقة هذا الانفعال .

فـالتصويـر يـرتبط إذن بـالحالـة الـروحية لـلرسـام وطـريقة شحنهـا عن طريق الانتهـال الدؤوب من التراث المحلي في التصـويـر الـروحي «الاسـلامي والمسيحي» من مثـال صيغ الـزجـاج المعشق والايقـونة او المنمنمـة والتحلية ، تمر من خلال هذه التقـاليد صور الحياة اليوميـة (حمائمها وحماماتها الحموية ، دورهـا واطفـالها) ، وقـد عبر الـزيـات ، بمـرحلة تجريـديـة خـاطفة مشـاركا في معرض حماد وشوري المشار اليـه سابقا ولكنه سرعان ما عاد الى تعبيريته الروحية ، مستخـدما ألـوان التامبيرا على أخشـاب العجمي ، وعلى مصـاريع الأبـواب واطارات المرايـا الشعبية ، تمتاز رسـومه بفيض عفـوي هـائل ـــ يجابه ارضيـة شفافة وألوانا مشعة .

يعتمد الـزعبي على تجزيء الفراغ ، الى حجـرات متعـامـدة تسمح بتسلسل حكاياه المنسوجة بخيال ليالي نهر العاصي ونواعيره وعيطانه وقصوره المنتزعة من ألف ليلة وليلة .

وقد أدى البحث عن متتاليات تجريدية في التأليف الى استقـراء نـواظم الـواجهات المعمارية المحلية ، التي ينبثـق النور القزحي الملون من بواطنها ، وبالرغم من شدة تنزيهه للأشكال فقد ظل متاخما للتجريد ، من هنا ندرك مدى أهميـة استكمال دوره من قبل مصطفى النشار الذي ارتبط في تجريـداته مبـاشرة بالحليـات القرآنية وزخـارف العجمي النباتيـة والاشكال القـدسية التي تتنـاسل من زخـارف بعض طرز السجـاجيد الحمـويـة ومحـاريبهـا ، تعتمـد تشكيـلاتـه على الالتفـاف الحلـزوني مستعيدة دورة الافـلاك والدراويـش محـاولا في اشواقـه اللونيـة بلوغ مواجيد أهل الذوق والعرفان .

استمـرت بصمات الـزعبي ونشار في الجيل التـالي لمدرسـة حماه ، من أمثـال عبداللطيف صمودي وابـرهيم جلل ، تجتمع تجـريـدات الاثنين حـول نسيج بصري اهتـزازي مستخـرج من مغنـاطيسيـة اسطح السيراميك والفسيفسـاء ومن تناثـرات الرقش وتقـاطعات اللحمـة والسدى في الأنسجة



من أعمال الفنان غسان السباعي

والسجاجيد، وهذا ما يفسر استخدام الاثنين للهوامش التي تؤطر الفراغ المحتشد بالزخاف والتهشيرات اللونية. قد تصل احيانا في زيغانها البصري، والتباسات الادراكية «حدود الوهم البصري» الذي نعثر على تأثيراته في حويصلات المقرنصات (في العمائر الاسلامية).

تبدو الحدود (بشكل خاص في المحترف السوري) بين التجريد والتعبيرية حدودا غائمة ومتداخلة، لان البحث عما يسمى «بالمشاهد الجوانية» يجمع هاجس فناني الاتجاهين، فالتجريد يمثل بالتالي واحدة من المحطات الاخيرة في رحلة القلق الوجودي الذي يعاني منه المصورون عامة، وهنا نجد انه من الواجب التنويه الى ان الاشراقات الروحية لا تحتكرها النزعات العرفانية في التصوير (خاصة التجريد منها)، لانه كثيرا ما يغذيها ذلك الاندماج المطلق بالهم الكوني الذي لاحقناه لدى مروان ونبعه، من هنا نعثر على القرابة السحرية او التعويذية التي تجمع اختام واشارات مصطفى فتحي الوثنية، وردائفها المستلهمة مباشرة من الرقش الاسلامي لدى عبداللطيف صمودي، لقد عثرنا على مثل هذه المفارقة ايضا بين ديكارتية المعلم حماد في التجريد، وروحانية تلميذه سعيد طه، بل انه من التعسف اخراج تكوينات فائق دحدوح العارية من هذا الهم الروحي، فأجساد كائناته قد اكتست بفردوس حاد من الألوان العاطفية التي جعلت من غياب أرديتهم سفرا متصاعدا مطهرا من أية بصمة حسية او شهوانية.

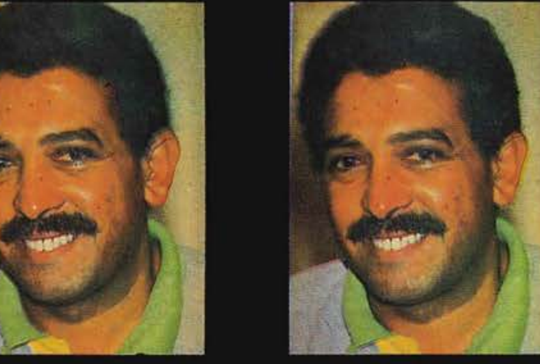
ومهما يكن من أمر فان المحترف السوري على تنوعه وتباعد مناحيه فان خصائص حساسيته تقع في نقاط العلام التي حاولنا رسمها لخريطة ساحة ابداعه، لانها تشكل نوعا من الصراع الحاد بين التراكم الثقافي البصري البالغ الثراء، والمخاض الذي يعيشه صراع انسان المنطقة وفنانها مع قوى الشر مباشرة.

وبالاجمال فان تتالي الاجيال الفنية الذي ترصدناه لا يعكس أمانة التحول النوعي من التعبيرية الى التجريد، فهناك تعبيرية اشد حداثة - في مفاهيمها المعاصرة - من التجريد النمطي، وهذه حال تجربتي الياس زيات وفاتح المدرس، ولو راقبنا مثلا التناسل الذي اتخذناه كرمز تتابعي بين جيلين: فاتح المدرس ورضا حسحس، محمود حماد وعبدالله مراد، نذير نبعه ويوسف عبدلكي، نشأت زعبي (مصطفى النشار) والصمودي وجلل، ثم نصير شورى وهالة مهايني، لعثرنا من جديد على مراوحات بين الاتجاهين وتحولات من التعبيرية الى التجريد وبالعكس.

من أعمال الفنان فاتح المدرس

* * *

عن ثنائيات القهر / التمرد في أفلام المخرج عاطف الطيب

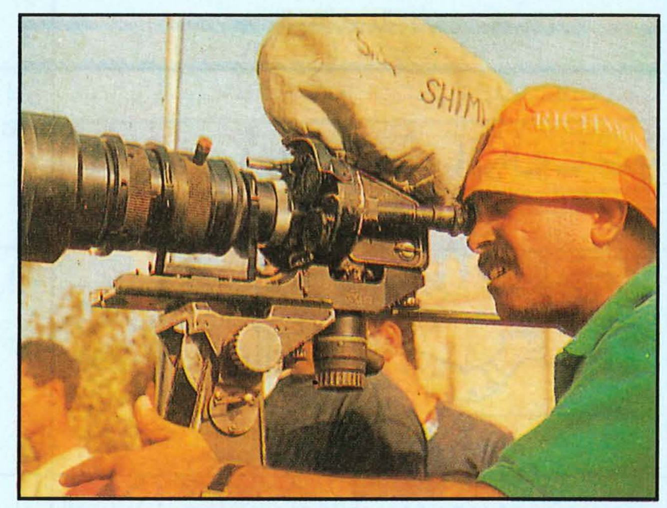

رؤية بنيوية في أسلوبه السينمائي

حسن حداد*

فجأة وبدون أية مقدمات مات عاطف الطيب.. ورحل عن عالمنا فارس من أهم فرسان السينما المصرية الجديدة فارس أخذ على عاتقه - مع قلة من رفاقه - تحرير السينما المصرية من قوالب وتقاليد بالية أكل عليها الدهر، والخروج بهذه السينما الى آفاق فنية رحبة.

كانت فعلا .. حقيقة صعبة أن نكتشف فجأة. بأننا فقدنا فنانا كبيرا كعاطف الطيب، فالكل أجمع بأنها خسارة فادحة للسينما المصرية.. وهي فعلا خسارة فادحة للفن الجيد والجاد في كل مكان.

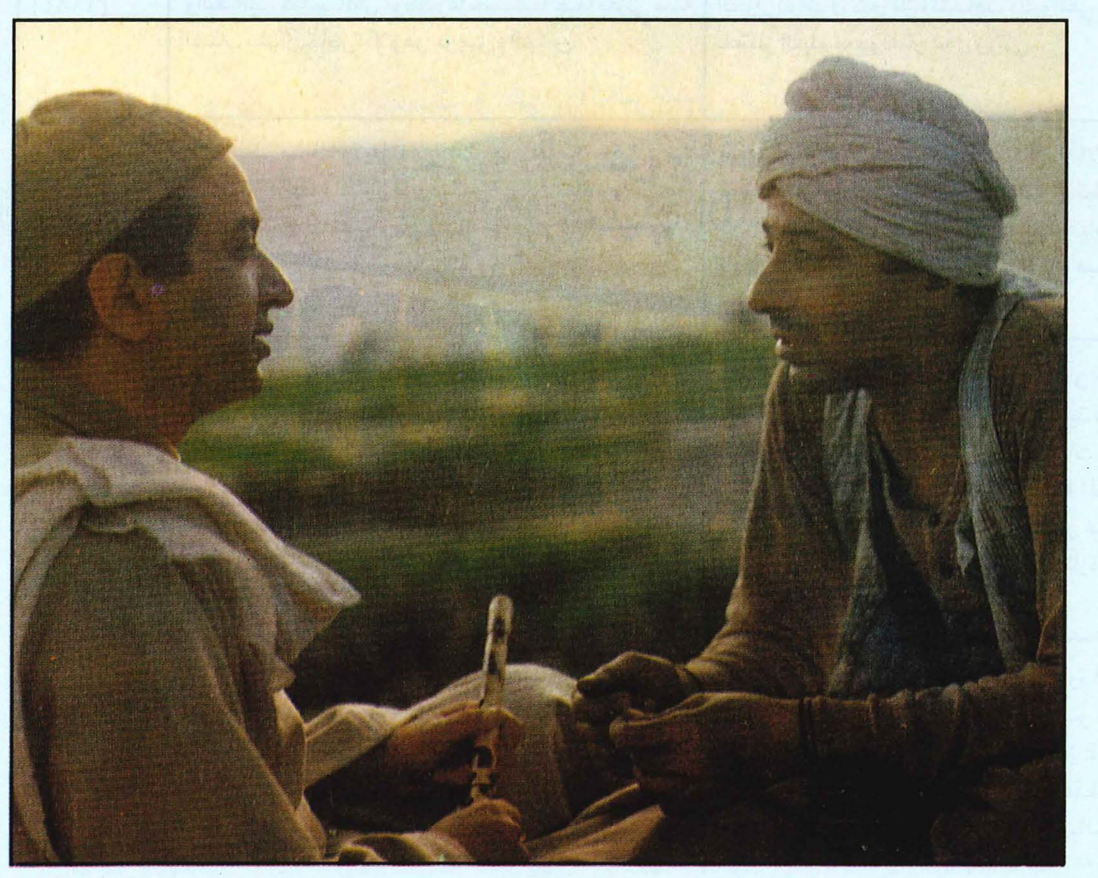
* كاتب بحريني.



إذن.. لندع الذاكرة تعود بنا الى الوراء، ونتذكر أول مشاهدة لنا لفيلمه (سواق الأتوبيس)، هذا الفيلم الذي كان بحق مفاجأة للجميع.. حيث كان بمثابة البشارة الأولى لوجود فن قادر على محاربة الاستهلاك في السينما المصرية، وبالتالي إعتبار (سواق الأتوبيس) هو الانطلاقة الجماهيرية الحقيقية التي أعلنت للجميع عن وجود سينما مغايرة، وعرّفت بالسينما المصرية الجديدة، هذه السينما التي قامت على أكتاف سينمائيين مغامرين، أمثال محمد خان وخيري بشارة وداود عبد السيد وغيرهم، إضافة الى مخرجنا الراحل عاطف الطيب.

وكأن الطيب يعرف بأنه لا يملك من العمر إلا القليل، لذلك كان أغزر مخرجي جيله.. وقدم في أقل من خمسة عشر عاما، واحدا وعشرين فيلما سينمائيا.. وجميعها أفلام تسعى إلى الصدق الفني وتتطرق الى الواقع وتهتم با لمواضيع التي تعبر عن الانسان البسيط، وتناقش ذلك الواقع الصعب الذي يحيط بهذا الانسان.

وفي موضوعنا هذا، سنقوم بدراسة تجربة المخرج عاطف الطيب السينمائية من خلال رؤية بنيوية تشمل جميع أفلامه، نناقش فيها ما قدمه هذا المخرج من أفكار ومضامين، كانت – بالطبع – سببا لشهرته كمخرج، وبروزه كفارس مغامر من فرسان السينما المصرية الجديدة. ولكي نفعل ذلك قمنا بعمل جدول أسلوبي لمجمل أفلامه السينمائية، يشمل أهم عناصر العمل السينمائي.. وهو كالتالي:



عاطف الطيب	الموضوع	السيناريو والحوار
الغيرة القاتلة (١٩٨١)	يدور الفيلم حول طبيعة الغيرة ومن ثم بروز بذور الشك لدى صاحبها. والغيرة المعنية هنا، هي الغيرة اللاطبيعية التي تقود الانسان الى حدود التدمير العاطفي والجسدي.	سيناريو ضعيف ومفكك، وتغافل عن تقديم المبررات المنطقية للغيرة وللحقد الدفين لدى الشخصيات. وهو سيناريو لا يمس الأزمات الحقيقية للمجتمع إلا مسا سطحيا وبالتالي فهو لا يخرج عن نطاق السينما التقليدية، ساعيا لعناصر الجذب الجماهيري.
سواق الأتوبيس (١٩٨٢)	يتناول الفيلم ذلك التفكك الأسري والتفسخ الأخلاقي إزاء التغير المفاجيء في العلاقات الاجتماعية في عصر الانفتاح.	سيناريو خلاق وبسيط، بعيد عن المباشرة، يتحاشى جاهدا تقديم مواعظ وخطب رنانه ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية، كذلك نحن أمام حوار ذكي ولماح ومركز يبتعد عن الثرثرة الكلامية.
التخشيبة (١٩٨٤)	يتعرض الفيلم بالنقد للإجراءات الروتينية التي يتعرض لها أي إنسان بريء داخل قسم الشرطة وخارجه.	السيناريو، في نصفه الأول، ذو إيقاع سريع موح ومحفز، تشوبه بعض المفارقات الدرامية. نجح في الاحتفاظ بعنصر التشويق والغموض والتوتر في بناء الأحداث.. أما النصف الآخر فكان تقليديا، خصوصا بعد أن ينكشف الغموض ويتحول الى لغز بوليسي.
الحب فوق هضبة الهرم (١٩٨٤)	يناقش الفيلم مشاكل الشباب المصري في الثمانينات، وبالتحديد شباب الطبقة المتوسطة، الذين يعيشون أزمات هذا العصر.. أزمات مثل السكن والعادات والتقاليد، كما يناقش موضوعا حساسا جدا يعاني منه الشباب بشكل خاص، ألا وهو موضوع الجنس.	يقدم السيناريو شخصيات واقعية جدا في المجتمع، لكنه لم يقدم جديدا في المعالجة الدرامية، وبدا تقليديا في تركيبته وكتابته للسيناريو، وكان اعتماد السيناريو بشكل كبير على الحوار في توصيل أفكار الفيلم، الحوار الزائد في كثير من المشاهد، والواقعي والجميل في بعضه، وذلك باعتبار الفيلم مأخوذا عن عمل روائي.
الزمار (١٩٨٤)	يقدم الفيلم موقفا فكريا ثائرا، أكثر من تقديمه لحكاية، من خلال بطل الفيلم (الثائر الرومانسي). حيث نراه يحاول، من خلال علاقاته المباشرة بأهالي القرية، توعيتهم وبث روح الحب فيهم وحثهم على الرفض والثورة.	السيناريو يبني أغلب أحداثه على الحالة الاقتصادية والسياسية لمجتمع القرية بكل فئاته، هذا إضافة الى تطرقه الى تفرعات جانبية أخرى، هدفها تسليط الضوء على حالة عامة. ولكنه قدم كل هذه الأفكار النبيلة في قالب فني مباشر ساهم في هبوط مستواه..
ملف في الآداب (١٩٨٦)	يتناول الفيلم اتهام أبرياء في قضية آداب، ثم براءتهم من هذه التهمة. إلا أن هذه البراءة التي حصلوا عليها لا تمنع أن يكون لكل واحد منهم ملف عند شرطة الآداب. أي أن البراءة القانونية شيء. وصفاء السمعة الاجتماعية واستمرار اتهام المجتمع الذي سيظل سيفا مسلطا على رقاب الأبرياء الى ما لا نهاية شيء آخر.	سيناريو جريء واستفزازي، إلا أنه كان متسرعا متناسيا إيجاد مبررات لتصرفات شخصياته، حيث لم يتوقف بالتأمل والتحليل للمراحل التي مرت بها بعض الشخصيات. وقد كان واضحا بأن السيناريو كان يتعجل الوصول الى النتيجة المثيرة للمتفرج. حيث يقفز بنا الفيلم الى مشهد المحاكمة، دون المرور على الآثار الجانبية الهامة التي لحقت بعائلات المتهمات في قضية الدعارة.
البريء (١٩٨٦)	يتناول الفيلم بجرأة، كيفية إستغلال السلطة الحاكمة لجهل العسكري المجند، ليصبح أكثر جهلا، في تنفيذ الأوامر مهما تعارضت مع فطرته الانسانية البسيطة.	سيناريو تقليدي ضاع بين الميلودراما المؤثرة المصحوبة بالعنف، وبين إطروحات الفن الملتزم، ولهذا جاء السيناريو ركيكا في كتابته الدرامية، معتمدا في نجاحه على فكرته الجريئة، كما أن السيناريو قد ركز في بنائه للشخصيات على الشخصية المحورية فقط، والتي جاءت صادقة ومرسومة بعناية، وبالتالي تناسى الاهتمام بالشخصيات الأخرى.

زمن الحدث الدرامي	مكان الحدث الدرامي	الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى
النصف الثاني من السبعينات	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	يتميز الاخراج بعناصر صناعته، من تصوير ومونتاج وغيرها. فالفيلم متقن الى حد ما، ومقبول في صنعته الفنية والتقنية. هذا إضافة الى أنه تميز بإيقاع سريع وحيوي، تصوير جيد الى حد ما، وزوايا تصوير موفقة، ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. لم يكن هناك أي تميز فني في المونتاج والموسيقى، إلا أنهما قد أديا دوريهما في نطاق السيناريو الموجود.
عصر الانفتاح	للمكان شخصية مؤثرة وفاعلة في الأحداث والشخصيات.	نجح المخرج في إدارة فريقه الفني من فنيين وفنانين، خصوصا إدارته للممثلين، حيث كان الممثلون في أفضل حالاتهم، وخصوصا نور الشريف. تصوير أخاذ وجميل، تم خارج الاستوديو ويعتمد غالبا على الكاميرا المحمولة. لقطات وزوايا تصوير مدروسة بعناية، وإضاءة درامية موفقة غالبا. مونتاج سريع ولاهث، يعتمد إيقاعا متناسبا والحدث الدرامي. أما الموسيقى فكانت عبارة عن تنويعات لحنية موفقة على ألحان قديمة، حزينة لتتناسب والمضمون.
عصر الانفتاح	لم يكن للمكان دور حقيقي في التأثير على الأحداث والشخصيات. لذلك كان المكان مجرد خلفية للأحداث فقط.	الاخراج كان موفقا الى حد ما في تنفيذه للسيناريو، وليس هناك جديد فيه، هناك فقط إدارة جيدة للممثلين، تصوير موفق ويتناسب مع السيناريو في نصفيه، تم خارج الأستوديو، وقد أدى دوره في التعبير عن السيناريو. إضاءة موفقة بعض الأحيان. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاج سريع ولاهث في النصف الأول بطيء وممل في النصف الأخر. موسيقى موفقة تتناسب والحدث الدرامي.
عصر الانفتاح	ليس للمكان دور فاعل ومؤثر، وإنما هو خلفية للأحداث فقط.	إخراج تقليدي، يشوبه بعض اللمحات الفنية الجيدة. هناك إدارة جيدة للممثل والكاميرا، خصوصا المحمولة منها، التصوير بسيط في تكويناته الجمالية للكادر. وهناك جهدا مبذول في إخراج الكاميرا من الاستوديو والنزول في شوارع القاهرة، خصوصا الكاميرا المحمولة التي أضفت نوعا من الحركة على المشاهد. المونتاج جيد وخدم السيناريو في التعبير عن أحداثه. أما الموسيقى فلم تكن متميزة، إلا أنها كانت منسجمة مع الأحداث، خصوصا النغمات التي تعتمد على الناي الحزين.
الزمن غير محدد	للقرية في هذا الفيلم شخصية فاعلة ومؤثرة في مسار الأحداث وتصرفات الشخصيات.	هناك إيقاع منسجم نوعا ما في الاخراج، مع وجود إهتمام بالكادر الجمالي للصورة، في أحيان كثيرة، تصوير متميز، وكانت حركة الكاميرا وزوايا التصوير في قمة تألقها. كما وفق في إعطاء تكوينات جمالية للكادر في كثير من الأحيان. تم خارج الأستوديو، المونتاج لم يكن موفقا في كثير من الأحيان، حيث البطء الشديد في مشاهد تحتاج الى قطع سريع. موسيقى متميزة، تعتمد أساسا على الناي تتناسب ومسار الأحداث
عصر الانفتاح وما بعده	للمكان في زوايا كثيرة من الفيلم تأثير فعال في الحدث الدرامي، وفي مسار تكوين الشخصية.	لا يمكن نكران أن ذلك الجهد الفني المبذول من المخرج في الاحتفاظ بالنبض المتدفق والايقاع السريع واللاهث للفيلم. كما أن الاخراج نجح في الموازنة بدقة بين الايقاع البوليسي للفيلم، وبين إيقاعه كفيلم يحمل هدفا فكريا اجتماعيا. تصوير في الشوارع غالبا، وحركة كاميرا موفقة، وخصوصا المحمولة منها. لولا أن إعتماد السيناريو على الحوار الكثيف في توصيل أفكاره، قد قلل من أهمية لغة الصورة المعبرة وجعلها ضعيفة في كثير من الأحيان. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. قطع سريع ولاهث يعتمد المونتاج المتوازي في التعبير الدرامي. نغمات موسيقية حزينة ومعبرة تعتمد آلة الناي.
الزمن غير محدد	شخصية القرية كانت بارزة، وتأثيرها على تصرفات الشخصيات كان واضحا، أما بالنسبة للمعتقل كمكان، فكان فقط خلفية للأحداث.	إخراج جيد وقوي ساهم في التخفيف من ضعف السيناريو والارتقاء بمستوى الفيلم. إدارة جيدة وموفقة لفريق العمل الفني. تصوير أخاذ وقوي باستخدام إضاءة درامية معبرة، مما أعطى تكوينات جمالية قوية ومعبرة للكادر. مونتاج موفق ومتناسب في أحيان كثيرة للتعبير عن الحدث. موسيقى جميلة شاعرية معبرة يتخللها الغناء المعبر عن الحدث الدرامي.

عاطف الطيب	الموضوع	السيناريو والحوار
أبناء وقتلة (١٩٨٧)	يتحدث الفيلم عن عامل البار الانتهازي الذي يسعى لتسلق السلم الاجتماعي، ويستغل كل الفرص لتحقيق ذلك. ومن عامل بار، يصبح أكبر تاجر سلاح. ويتم ذلك في فترة ٣٠ عاما، منذ عام ١٩٥٦ وحتى نهاية الثمانينات.	سيناريو تقليدي، ضعيف ومتذبذب في المستوى، محاولا المزج ما بين المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما يجري لشخصيات الفيلم، إلا أن ذلك لم يحدث حيث ان هذه المتغيرات وجدت أم لم توجد، فنحن أمام تركيبة ميلودرامية تقليدية، لم تضف كثيرا الى الدراما.
البدرون (١٩٨٧)	يتناول الفيلم الانحراف نحو الرذيلة والفساد، ودور الفقر في انتشار هذا المرض الذي يهدد الكيان الاجتماعي ويدفع بالمجتمع نحو حافة الانهيار.	لقد بدا الفيلم وكأنه إحدى الميلودراميات القديمة الساذجة،حيث كان السيناريو يفتقد الى الاقناع ويتميز بالترهل والتمطيط، هذا إضافة الى الاخفاق التام في رسم شخصيات الفيلم، وفقدانه للمبررات المنطقية لكافة التحولات التي طرأت على هذه الشخصيات.
ضربة معلم (١٩٨٧)	يتناول الفيلم الصراع بين حماة القانون والمسؤولين عن تحقيق العدالة من جهة، وبين حماة الفساد والمتحايلين على القانون لإنقاذ القاتل من العقاب من جهة أخرى.	لم يوفق السيناريو كثيرا بالدخول في أعماق شخصياته ودراسة إنفعالاته وتحليلها نفسيا واجتماعيا لذلك بدت ردود أفعال بعض الشخصيات وتصرفاتها ساذجة وغير مقنعة. ولولا عنصرا التشويق والحركة، اللذان حاول الفيلم الاحتفاظ بهما حتى النهاية، لسقط الفيلم في الكثير من السطحية، وتبين بشكل جلي بذلك الضعف في شخصيات الفيلم.
الدنيا على جناح يمامة (١٩٨٩)	يتناول الفيلم كوميديا اجتماعية تعالج قضايا معاصرة ويتعرض بالنقد الصريح للكثير من الممارسات الخاطئة في المجتمع.	سيناريو متذبذب المستوى، يعتمد الصدفة في كثير من الأحيان. تسوده أحداث غير منطقية، ربما كان القصد بها الاضحاك فقط، لكنها لم تكن موفقة.
قلب الليل (١٩٨٩)	يناقش الفيلم قضية فلسفية، وهي علاقة الانسان بالكون من ناحية والعالم الذي يعيش فيه من ناحية أخرى، كما يعالج قضية فلسفية هامة، أتعبت الفكر الانساني كثيرا، ألا وهي قضية الحرية والاختيار، مرورا بالأشواق والرغبات التي تعتمل في أعماق وروح الشخصيات، فتنطلق لتحطم النواهي والممنوعات.	باعتبار أن السيناريو مأخوذ من عمل أدبي، فقد لوحظ، في أكثر من تنام درامي داخل الفيلم، لهاث السيناريو للحاق بركب البناء الأدبي، الذي يعتمد على الكلمة، والتي بدورها تتجاوز كثيرا الصورة المرئية المحددة بأبعادها السينمائية،نحو عوالم أكثر إتساعا. ثم أن السيناريو قد أخطأ كثيرا عندما قام بترجمة أفكار الرواية الفلسفية الخيالية بأسلوب واقعي بحت،مما أفقد الأفكار مصداقيتها وجعلها عرضة للتبسيط. حيث كان من المفترض التعبير عن هذه الأفكار بالصورة السينمائية وليس ترجمتها.
كتيبة الاعدام (١٩٨٩)	يتناول الفيلم قضية عادية عن الثأر والانتقام، بعد مصرع رجل وإبنه ، ومن ثم قيام الابنة – بعد عشرين عاما – بالبحث عن القاتل والثأر منه، تتعقد الأحداث لتصل الابنة في النهاية الى القاتل بمساعدة بعض المتضررين من القاتل الحقيقي.	يعتمد السيناريو على حكاية تقليدية قديمة جدا، ألا وهي حكاية القتل والانتقام. إلا أن السيناريو قد أضاف بعدا سياسيا للفيلم، بعد تقديمه لبعض الحيثيات والاسقاطات المعاصرة، ليتحول السيناريو الى قضية شرف ودفاع عن الوطن. وهو أن مرحلة الانفتاح الاقتصادي هي خيانة لحرب أكتوبر. مع أن السيناريو قد أخفق تماما في التعبير عن هذا دراميا، بل انه لم يقنعنا ولم يقدم أية مبررات منطقية لتصوره هذا. إضافة الى أن السيناريو أساسا قد اعتمد على فكرة غير منطقية مختلقة وبنى عليها مجمل أحداثه.

زمن الحدث الدرامي	مكان الحدث الدرامي	الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى
منذ الخمسينات وحتى الثمانينات	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج عادي تقليدي، لم يضف أي جديد لمخرجه، بل جاء نتيجة السيناريو الضعيف. تصوير تقليدي أيضا، والتعبير بالصورة غير موجود تماما . ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاج موفق أحيانا. موسيقى تتناسب والجو العام للفيلم.
عصر الانفتاح وما بعده	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج تقليدي جاء نتيجة السيناريو الضعيف. ليس هناك أي تجديد أو ابتكار، تصوير تقليدي أيضا، والتعبير بالصورة غير متناسب وإيقاع الحدث وبالتالي كان ضعيفا. موسيقى صارخة تتماشى والجو الميلودرامي للفيلم.
عصر الانفتاح وما بعده	الجو البوليسي والمطاردات التي احتواها الفيلم،قد فرض أماكن معينة تتناسب وهذا الجو، وبالتالي أصبح المكان خلفية للأحداث فقط.	إخراج جيد حافظ على عنصري التشويق والحركة حتى نهاية الفيلم، مما ساهم بانتشال الفيلم من السقوط في السطحية. هناك أيضا إدارة موفقة لبعض الممثلين. تصوير جيد وحركة كاميرا لافتة، ساهما في الارتفاع من مستوى الفيلم الفني. مونتاج سريع ولاهث، ويتناسب وأسلوب التشويق والحركة الذي اتخذه الفيلم. موسيقى موحية ومتناسبة والأسلوب التشويقي للفيلم.
عصر الانفتاح	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج جيد نوعا ما، نجح في الحفاظ على الايقاع السريع في غالبية المشاهد هناك إدارة جيدة للممثل، وخصوصا أداء محمود عبدالعزيز. و إدارة جيدة للكاميرا أيضا، خصوصا المحمولة منها. التصوير بسيط في تكويناته الجمالية للكادر. وهناك جهدا مبذول في إخراج الكاميرا من الاستوديو والنزول بها في شوارع القاهرة. مونتاج متناسب والحدث الدرامي. موسيقى تقليدية.
الزمن يتبع الرواية	المكان يتبع الرواية	خطأ الاخراج في أنه كان أمينا للعمل الروائي الى درجة فقدانه للغة السينمائية وإرتباكها في أحيان كثيرة، مما جعل الاخراج يتخبط في لهاثه وراء تجسيد العمل الأدبي. هناك سيطرة من المخرج في الجزء الأول على تنفيذ كادراته. هذا إضافة الى الشفافية التي ساهمت في جمالية المشاهد. أما بقية الفيلم، فقد افتقدت لكل تلك التقنيات الابداعية، بل وضاع وراء تجسيد سردية القص الروائي، لدرجة شعورنا بأن الفيلم قام بإخراجه اثنان - يختلفان تماما في الرؤية السينمائية. أما التصوير فلا يفوتنا الاشارة ، الى أن الفيلم في جزئه الأول، قد تميز بتكوينات جمالية رائعة للكادر، واستخدام موفق للاضاءة داخل المشاهد، بحيث أعطى إيحاء بالفترة التاريخية، مع استخدام موفق للمرشحات المختارة من قبل المخرج ومدير التصوير. أما بقية الفيلم فقد افتقدت كل هذا الجمال الفني. مونتاج متناسب للسيناريو المكتوب، برز أكثر في الجزء الأول من الفيلم موسيقى موحية وقوية ومعبرة عن الحدث الدرامي.
عصر الانفتاح	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	الاخراج كان جيدا، حيث نجح المخرج في الحفاظ على عنصري التشويق والاثارة حتى النهاية، كما نجح في السيطرة على أدواته الفنية، وخصوصا إدارته لفريق الممثلين، محاولا إنقاذ السيناريو من السقوط. تصوير موفق مع إضاءة درامية جيدة.كما أن هناك إدارة جيدة لحركة الكاميرا السريعة والمحفزة. ليست هناك تكوينات جمالية. مونتاج سريع محفز متناسب والحدث الدرامي. موسيقى معبرة عن الحدث الدرامي.

عاطف الطيب	الموضوع	السيناريو والحوار
الهروب (١٩٩٠)	يتناول الكثير من الممارسات الخاطئة التي يعيشها الواقع المصري والعربي بشكل عام. فهو يتطرق - بالتحديد - لتلك الجراح الغائرة في حياتنا، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها، مؤكدا بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الاعلام وبعض أجهزة الدولة في تكريسها وإنتشارها.	سيناريو جيد وواع في الرؤية والمعالجة. الشخصيات فيه مدروسة بعناية. والأحداث منطقية ومتماشية مع منطق الشخصيات. فقد كان من الممكن أن تسوده حوادث الانتقام كما في الكثير من الأفلام المشابهة، إلا أننا أمام سيناريو يحطم هذا القيد - بعد حادثتين فقط - ويتطرق الى عدة قضايا مهمة تضع المتفرج في مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء في الطرح الاجتماعي والسياسي.
ناجي العلي (١٩٩٠)	يتناول الفيلم بعضا من سيرة الفنان ناجي العلي الذاتية والفنية، من لحظة تهجيره من فلسطين الى لبنان، وحتى سقوطه صريعا في لندن. وبالتالي فالقضية الفلسطينية هي الخلفية الجوهرية للأحداث.	سيناريو جيد اتخذ الأسلوب الحكائي في السرد. ولو أنه اتصف بالمباشرة في أحيان كثيرة، إضافة الى الفلاش باك في بعض المشاهد. الشخصية الرئيسية مرسومة بعناية، ولو أن هناك ضعفا في رسم بعض الشخصيات الأخرى.
ضد الحكومة (١٩٩٢)	يدين الفيلم مافيا التعويضات، والتي تتمثل في مجموعة من المحامين الفاسدين الذين يتكسبون من الحصول على التعويضات التي تدفعها الحكومة لضحايا الحوادث، مستغلين الانهيار النفسي لأهالي الضحايا، واستكتابهم توكيلات يصرفون بموجبها التعويضات التي تصرفها الحكومة للمنكوبين.	سيناريو ضعيف البناء مرتبك وقائم على المصادفات المفتعلة. السيناريو في بدايته كان لافتا في عرضه لظاهرة مافيا التعويضات، ولكنه بدلا من الاستمرار في تحليل هذه الظاهرة والكشف عن عوامل إنتشارها، يحول مجرى الأحداث الى قضية شخصية للمحامي، وذلك عندما يفاجئنا بأن ابنه الوحيد من بين ضحايا هذه الظاهرة. وبالتالي يضعنا السيناريو دون أية مبررات منطقية أمام شخصية جديدة متحولة لبطل الفيلم.
دماء على الاسفلت (١٩٩٣)	يتناول الفيلم مجتمع التسعينات وما طرأ عليه من ظواهر وتحولات اقتصادية وطبقية وأخلاقية. كما أنه يستعرض تاريخ أسرة تنتمي للطبقة المتوسطة، راصدا ما تعرضت له في خضم المتغيرات الجارية منذ منتصف الثمانينات وحتى الآن.	لم ينجح السيناريو في معالجة هذه الفكرة الجيدة، بل أنه جاء تقليديا ولم يخرج عن نطاق السينما التجارية، المشحونة بالجنس والعنف والدماء. فقد احتوى السناريو على كم كبير من المطاردات والتشويق البوليسي المفتعل، ومشاهد العنف والدماء التي غطت على الفكرة المحورية وطمستها.
إنذار بالطاعة (١٩٩٣)	يتناول الفيلم قصة حب رومانسية بين شاب وفتاة لا يستطيعان الزواج بسبب الظروف المادية. إضافة الى تيمات اجتماعية ثانوية أخرى.	سيناريو جيد ومحفز. ينجح في تقديم قصة حب رومانسية في إطار جديد ومشوق وغير مباشر. كما نجح السيناريو في تقديم شخصيات واقعية ومرسومة بعناية، تنطق بحوار جميل ومركز بعيدا عن الثرثرة الكلامية.
كشف المستور (١٩٩٤)	يتعرض الفيلم للفات عناصر المخابرات السابقة، خاصة فيما يتعلق بدور المرأة كأنثى، واستخدامها كطعم للرجال من أجل الحصول على المعلومات السرية.	سيناريو مرسوم بعناية شديدة لولا أن حساسية الموضوع الذي يتناوله الفيلم وخطورته، قد جعلتا الفيلم يتعرض لمقص الرقابة والمخابرات، فجاء مشوها ومبتورا، ولم يقل ما يريده بالشكل الذي ينبغي.

** ملاحظة : هناك ليلة ساخنة (١٩٩٥) وجبر الخواطر (١٩٩٥) لم يشاهدا بعد.

زمن الحدث الدرامي	مكان الحدث الدرامي	الإخراج والعناصر الفنية والتقنية الأخرى
عصر الانفتاح وما بعده	للمكان في هذا الفيلم شخصية فاعلة ومؤثرة في الأحداث والشخصيات في غالبية المشاهد، حيث كانت كل جزئية فيه محسوبا لها، ومستقلة تماما.	مستوى فني جيد في الاخراج، وصل به مخرجه الى درجة كبيرة من الاتقان، حيث نجح في إدارة فريقه الفني من فنانين وفنيين. هناك، حقا، إبداع أدائي من الممثلين، إن كان في الأدوار الرئيسية أو الثانوية. وهناك أيضا تمكن واضح من المخرج في السيطرة على أدواته الفنية والتقنية. التصوير والاضاءة قد حققا مستوى عاليا من الحرفية، وخلقا الجو المتناسب مع الحدث الدرامي، كما نجحت الكاميرا في التعبير عن ذلك التوتر الدرامي بحركتها الحرة في الأماكن المغلقة أو بالاهتزاز المتوتر عند التصوير فوق سطح القطار كما يتميز التصوير بتكويناته الجمالية المعبرة.. هناك حقا اهتمام بالجانب الجمالي. مونتاج موفق ومتنام مع الحدث الدرامي والموسيقى رائعة جدا، حيث إستطاعت أن تعمق الكادر السينمائي، وكانت جزءا أساسيا في تكوين الصورة وليست ظلا لها فحسب، خصوصا في ذلك المؤثر الصوتي الجميل (صوت راعي الجمال) والمتناسب مع الموقف الدرامي في تجسيد العلاقة بين منتصر والصقور المحلقة.
الزمن يتبع السيرة الذاتية	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط. توضح معالم الشخصية المحورية وتصرفاتها.	هناك جهد واضح يحسب لصالح المخرج، إن كان في تجسيد المعارك أو في تحريك المجاميع. وسيطرة كاملة على أدواته التقنية كمخرج، تصوير جيد وعالي المستوى يتصف بالشاعرية الواقعية. إختيار موفق لزوايا التصوير، وإضاءة درامية معبرة، خصوصا في المعارك الليلية. مونتاج جيد احتفظ بنبض الفيلم وانفعالات الشخصيات موسيقى رائعة أكدت بعد الفيلم الفني والسياسي.
عصر الانفتاح وما بعده	هناك بعض المشاهد يكون فيها المكان حاضرا ومؤثرا في تكوين الحدث الدرامي، وقاعة المحكمة كمثال.	اخراج جيد نوعا ما، في حدود السيناريو المطروح. إدارة جيدة لفريق العمل الفني. تصوير عادي، في حدود السيناريو المطروح. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاج سريع وموفق الى حد ما. موسيقى متناسبة والحدث الدرامي.
الواقع المعاش في الوقت الحاضر (الانفتاح وما بعده)	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج سريع الايقاع لاهث وراء التشويق والمطاردات. إدارة جيدة لفريق العمل من فنيين وفنانين. تصوير جيد، وحركة كاميرا موفقة. ليس هناك تكوينات جمالية للكادر. مونتاج سريع متناسب والحدث الدرامي التشويقي. موسيقى جيدة موحية ومعبرة.
الواقع المعاش في الوقت الحاضر (الانفتاح وما بعده)	المكان هنا له شخصية مؤثرة في الحدث الدرامي، ولصيق بالشخصيات، حيث أعطى مبررات منطقية لتصرفات الشخصيات.	اخراج جيد، ذو ايقاع متناغم مع الأحداث والشخصيات، يتميز بتكوينات جمالية للكادر في الكثير من المشاهد. إدارة موفقة من المخرج لأدواته الفنية والتقنية. تصوير جميل وشفاف حافظ على رومانسية الفيلم وواقعيته في نفس الوقت. مونتاج متناغم أعطى للفيلم بعدا واقعيا جميلا. موسيقى درامية مؤثرة في التعبير الدرامي.
الوقت الحاضر	ليس المكان إلا خلفية للأحداث فقط.	إخراج جيد حافظ على إيقاع متناغم والحدث الدرامي. وإدارة موفقة من المخرج لفريق العمل الفني، خاصة إدارة الممثل. تصوير جيد نوعا ما، إلا أنه لا وجود هناك لتكوينات جمالية في الكادر. مونتاج عادي ليس فيه أي تميز. وموسيقى تتناسب والحدث الدرامي.

نتائج الجدول

بنية الموضوع

ينحصر اهتمام عاطف الطيب، في اختياره لمواضيع أفلامه، في ثنائية واحدة محددة، ألا وهي ثنائية: القهر / التمرد.. قهر السلطة والقانون والمجتمع / التمرد والرفض من الفرد تجاه السلطة والمجتمع. فقد كان عاطف الطيب حريصا على أن يقدم أفلاما تسعى دائما الى الصدق الفني وتتطرق الى مشاكل الواقع، وتهتم بالمواضيع التي تعبر عن الانسان البسيط.. الانسان المحاط بظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية معيشية صعبة غير آمنة. وما أراده عاطف الطيب، قد وجده عند كتاب السيناريو الأكثر بروزا في الوسط السينمائي (وحيد حامد : ٥ أفلام - بشير الديك : ٤ أفلام - أسامة أنور عكاشة : فيلمان - مصطفى محرم : ٣ أفلام)، وهم كتاب اشتركوا مع عاطف الطيب في طرح نفس الهموم والمشاكل التي تهم المواطن البسيط وتعالج قضاياه الحياتية اليومية.

وإذا استعرضنا أمثلة من أفلام الطيب، تجسد هذه الثنائية فسنجد مثلا، أن فيلم (البريء) يجسد ذلك القهر الذي تمارسه السلطة من خلال استغلالها لجهل المجند العسكري في تنفيذ الأوامر. هناك أيضا فيلم (الزمار) حيث الحجر على حرية الآراء والأفكار من قبل السلطة أما فيلما (التخشيبة) و(ملف في الآداب) فهما إدانة واضحة للقوانين والإجراءات الحكومية الروتينية، والتي تتسبب في كثير من الأحيان في فقد الانسان لآدميته. هذا من ناحية قهر السلطة والقانون، أما بالنسبة للقهر الاجتماعي، فهو بارز بشكل واضح في أغلب أفلام الطيب. فمثلا، فيلم (سواق الأتوبيس) يشكل علامة بارزة في رفضه لذلك التغيير المفاجيء في العلاقات الاجتماعية والأخلاقية في عصر الانفتاح. هناك أيضا فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) الذي ناقش مشاكل الشباب المصري في الثمانينات، وبالتحديد شباب الطبقة المتوسطة، الذين يعيشون أزمات هذا العصر.. أزمات مثل السكن والعادات والتقاليد. كما ناقش موضوعا حساسا جدا يعاني منه الشباب العربي بشكل خاص، ألا وهو موضوع الجنس، وجميعها مسببات للقهر الاجتماعي، الذي يعرقل كافة الطموحات المستقبلية للشباب. أضف الى ذلك الفساد الاجتماعي في فيلم (ضربة معلم)، والممارسات الخاطئة في المجتمع في فيلم (الدنيا على جناح يمامة) يعدان من عناصر القهر الاجتماعي الذي نبحث فيه. أما فيلم (الهروب) فهو النموذج الأمثل لنقد الكثير من الممارسات الخاطئة التي يعيشها الواقع المصري والعربي بشكل عام. فهو يتطرق - بالتحديد - لتلك الجراح الغائرة في حياتنا، من عنف وتطرف وإرهاب وغيرها، مؤكدا بأن بعض هذه الممارسات قد ساهم الاعلام وبعض أجهزة الدولة في تكريسها وإنتشارها.

في المقابل يبرز الجزء الآخر من الثنائية (الرفض والتمرد) في نهايات أفلام الطيب، باعتبارها النتيجة الحتمية للقهر، ويتبين ذلك في المشهد الأخير لفيلم (سواق الأتوبيس) الذي يشكل تحديا لتلك التغيرات الاجتماعية والأخلاقية، والتأكيد على مواجهتها. وكذلك في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) عندما أصر بطلا الفيلم على محاكمتهما، ليتمكنا من فضح كل تلك الصعوبات والاحباطات التي يتعرض لها الشباب. وهناك أيضا المتهمات في فيلم (ملف في الآداب) اللاتي لا يكتفين بالبراءة، ويطلبن من المحكمة توفير الأمان الاجتماعي العادل، حيث إن البراءة القانونية شيء، وصفاء السمعة الاجتماعية واستمرار اتهام المجتمع الذي سيظل سيفا مسلطا على رقاب الأبرياء الى ما لا نهاية شيء آخر. وأفلام (التخشيبة) و(الزمار) و(البريء) و(كتيبة الاعدام) و(الهروب)، جميعها أفلام تؤكد على رفض الظلم السلطوي والاجتماعي، وإن كان هذا التأكيد يأتي بشكل فردي أو مباشر أحيانا.. فردي في أفلام

لقطة من فيلم ليلة ساخنة

(سواق الأتوبيس - الحب فوق هضبة الهرم - الهروب - ملف في الآداب - الزمار). أو مباشر في أفلام مثل (التخشيبة - البرىء - البدرون - ضربة معلم - كتيبة الاعدام - ضد الحكومة).

بنية السيناريو والحوار

هناك تساؤل تستحدثه هذه الثنائية المعروضة في فكر عاطف الطيب، وهو هل استطاعت المعالجة الدرامية (السيناريو والحوار) عند عاطف الطيب أن تجسد الموضوع المطروح بشكل جيد؟ فالمتتبع لإحصائية الجدول، يرى بأن هناك ضعفا عاما يسود أفلام الطيب بالنسبة للمعالجة الدرامية لتلك الثنائية التي سبق الحديث عنها، فيما لو استثنينا فيلمي (سواق الاتوبيس) و (الهروب) فمثلا نرى بأن السيناريو في فيلم (التخشيبة) ذو إيقاع سريع موح ومحفز، تشوبه بعض المفارقات الدرامية في نصفه الأول. صحيح أنه نجح في الاحتفاظ بعنصر التشويق والغموض والتوتر في بناء الأحداث. إلا أنه في النصف الآخر يتحول الى سيناريو ضعيف تقليدي، خاصة بعد أن ينكشف الغموض وينقلب الفيلم الى لغز بوليسي انتقامي من غير مبررات منطقية. وفي فيلم (الحب فوق هضبة الهرم) يقدم السيناريو شخصيات واقعية جدا في المجتمع لكنه لم يقدم جديدا في المعالجة الدرامية وبدا تقليديا في تركيبته وكتابته للسيناريو، وكان اعتماد السيناريو بشكل كبير على الحوار في توصيل أفكار الفيلم، نقصد الحوار الزائد في كثير من المشاهد، والواقعي والجميل في بعضه. أما في فيلم (ملف في الآداب) فنجد سيناريو يتصف بأنه جيد جريء واستفزازي، إلا أنه كان متسرعا ومتناسيا إيجاد مبررات لتصرفات شخصياته، حيث لم يتوقف بالتأمل والتحليل للمراحل التي مرت بها بعض الشخصيات. وقد كان واضحا بأن السيناريو يتعجل الوصول الى النتيجة المثيرة للمتفرج. حيث يقفز بنا الفيلم الى مشهد المحاكمة، دون المرور على الآثار الجانبية الهامة التي لحقت بعائلات المتهمات في قضية الدعارة. كذلك في فيلم (البريء) حيث كان السيناريو تقليديا في معالجته لموضوع هام وخطير، وضاع بين الميلودراما المؤثرة المصحوبة بالعنف، وبين إطروحات الفن الملتزم، ولهذا جاء السيناريو ركيكا في كتابته الدرامية، معتمدا في نجاحه على فكرته الجريئة. كما أن السيناريو قد ركز في بنائه للشخصيات على الشخصية المحورية فقط، والتي جاءت صادقة ومرسومة بعناية، وبالتالي تناسى الاهتمام بالشخصيات الأخرى. وفي فيلم (ضربة معلم) فإن السيناريو لم يوفق كثيرا بالدخول في أعماق شخصياته ودراسة إنفعالاته وتحليلها نفسيا واجتماعيا، لذلك بدت ردود أفعال بعض الشخصيات وتصرفاتها ساذجة وغير مقنعة. ولولا عنصرا التشويق والحركة، الذي حاول الفيلم الاحتفاظ بهما حتى النهاية، لسقط الفيلم في الكثير من السطحية، وتبين بشكل جلي ذلك الضعف في شخصيات الفيلم. أما السيناريو في فيلم (كتيبة الاعدام) فقد اعتمد على حكاية تقليدية قديمة جدا، ألا وهي حكاية القتل والانتقام. وبالرغم من أن السيناريو قد أضاف بعدا سياسيا للفيلم، بعد تقديمه لبعض الحيثيات والاسقاطات المعاصرة، ليتحول السيناريو الى قضية شرف ودفاع عن الوطن، وهو أن مرحلة الانفتاح الاقتصادي هي خيانة لحرب أكتوبر، إلا أن السيناريو قد أخفق تماما في التعبير عن هذا دراميا، بل انه لم يقنعنا ولم يقدم أية مبررات منطقية لتصوره هذا. إضافة الى أن السيناريو أساسا قد اعتمد على فكرة غير منطقية مختلفة وبنى عليها مجمل أحداثه.

أما بالنسبة لسيناريو فيلمي (سواق الأتوبيس) و(الهروب)، فهما الوحيدان اللذان نجيا من الضعف والتذبذب في المستوى. ففي فيلم (سواق الأتوبيس) نحن أمام سيناريو خلاق وبسيط، بعيد عن المباشرة ويتحاشى جاهدا تقديم مواعظ وخطب رنانة



لقطة من فيلم الزمار

ومباشرة عن الشرف والأمانة والوطنية. إضافة الى الحوار الذكي واللماح والمركز، والذي ابتعد عن الثرثرة الكلامية. كذلك في فيلم (الهروب) حيث نجد سيناريو أكثر ما يمكن أن يوصف به كونه جيدا وواعيا في الرؤية والمعالجة. الشخصيات فيه مدروسة بعناية، والأحداث منطقية ومتماشية مع منطق الشخصيات. حيث كان من الممكن أن تسوده حوادث الانتقام كما في الكثير من الأفلام المشابهة، إلا أننا أمام سيناريو يحطم هذا القيد - بعد حادثتين فقط - ويتطرق الى عدة قضايا مهمة تضع المتفرج في مواجهة مناطق جديدة وبشكل جريء في الطرح الاجتماعي والسياسي.

وأمام كل هذه الأمثلة المطروحة، يتبين للمتتبع بأن عاطف الطيب كفنان.. كان همه الأول والأخير من خلال أفلامه، هو طرح مواضيع وقضايا لصيقة بهذا الانسان، مهما تكن النتائج. (... يبدو لي أن الذي يميز أفلامي هو موضوعاتها، فاختيار الموضوعات يتم بعناية، ولابد أن تكون مرتبطة باهتمامات المواطن. اني أتلمس المشاكل التي تهم المواطن من الطبقة المتوسطة، وبالذات من أبناء جيلي..) و (.. يجب أن نكون شاهدين على عصرنا، بلا تزييف أو تشويه.. فأنا أترجم ما يمكن أن يمس كل ما يعتمل داخل الناس، ويؤثر فيهم.. كل ما يهزهم في حياتهم اليومية. وخلاصة القول.. أن نحاول التعبير بصدق وأمانة.. عيوننا على ما يحدث في مجتمعنا.. في الحياة، ونشحن هذا بأعمالنا الفنية....).

وهذا بالضبط، ما حرص على تجسيده عاطف الطيب في جميع أفلامه.. البحث في قضايا تهم الناس وتناقش مشاكلهم. ومن المؤكد بأن هذا الدافع والهم الاجتماعي الذي حمله على عاتقه، قد جعله يكثر في الانتاج، ويلهث وراء الموضوع الاجتماعي أساسا، متناسيا بذلك أن السينما ليست موضوعا فحسب، وإنما هي فن بصري يعتمد أساسا على التكوين في الصورة السينمائية. فالموضوع شيء يختلف عن السيناريو، والذي هو هيكل الفيلم، والأهم من ذلك هو كيفية معالجة هذا الموضوع، من خلال سيناريو مناسب ومنطقي.. وإلا كيف نفسر تميز فيلم (سواق الأتوبيس) مثلا، عن بقية أفلام تناولت مرحلة الانفتاح. فالموضوع واحد هنا.. ثم كيف إن فيلم (الهروب) مثلا، يتميز عن جميع أفلام عاطف الطيب الأخرى. هذه النقطة الأساسية والبديهية كان من المفترض ألا تغيب عن مخرجنا، فنراه يندفع بحماس وبنوايا حسنة وراء موضوع مهم، قد ينسيه التفاصيل الأخرى المهمة، من تصوير وإضاءة ولون وديكور وغيرها من مكونات الكادر السينمائي.. فالحماس والنوايا الحسنة ليست دوما طريقا لفن جيد. لذلك نلاحظ بأن عاطف الطيب لم يكترث كثيرا بتكوينات كادراته الجمالية والشكلية، مما جعله يقع في - أحيان كثيرة - في مآزق فنية، نتيجة ذلك التباين الملحوظ في مستوى أفلامه من حيث الشكل وحتى المضمون أحيانا، ما بين الجيد والأقل جودة والرديء، مما أوحى بالتالي بأن هذا المخرج لم يتبن - قط - رؤية سينمائية فنية محددة وواضحة يحملها جميع أفلامه، فيلما بعد فيلم.

بنية الزمن

لقد اختار عاطف الطيب زمنا محددا لغالبية أفلامه، وهو الفترة الممتدة منذ مطلع عصر الانفتاح وحتى الوقت الحاضر، أي منذ منتصف السبعينات وحتى مطلع التسعينات. فقد ناقش الطيب مجموعة من المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي أفرزتها مرحلة الانفتاح والفترة ما بعد الانفتاح، والتي طرأت بشكل مفاجيء على المجتمع المصري وغيرت في كثير من القيم والأخلاقيات العامة ولا نعتقد بأن التدليل على هذا الزمن في تجربة عاطف الطيب، سيكون صعبا، فغالبية أفلامه توحي بهذا الزمن، أما بشكل مباشر أو غير مباشر. فالتفكك الأسري والتفسخ الأخلاقي للمجتمع في فيلم (سواق الأتوبيس) جاء نتيجة ذلك التغيير المفاجيء في العلاقات الاجتماعية لعصر الانفتاح، حيث أوحت شخصيات الفيلم بذلك. ومشاكل الشباب المصري من الطبقة المتوسطة والتي طرحت في فيلم (الحب فوق هضبة الهرم)، لم تبرز بهذا الشكل إلا في مرحلة الانفتاح وما بعده. والتصرفات غير المسؤولة لبعض رموز السلطة في فيلم (ملف في الآداب)، كان المعني بها زمن الانفتاح، حيث تفسخ القيم الأخلاقية والمحسوبية. إضافة الى أن فيلم (ضربة معلم) يشير بأن مرحلة الانفتاح قد شهدت سيادة الخارجين على القانون والتحايل عليه وانتشار الفساد والدفاع عنه. أما فيلم (كتيبة الاعدام) فهو يعلن صراحة بأن السوبرماركت ما جاء الا بعد الخيانة الكبرى في حرب أكتوبر ٧٣. كذلك الاشارة الى مكاتب توظيف الأيدي العاملة في الخارج في فيلم (الهروب)، تكفي بأن الفيلم يحكي عن مرحلة الانفتاح، حيث انتشرت الهجرة الى الخارج في هذه الفترة وبالذات. ومرافعة المحامي في المحكمة في فيلم (ضد الحكومة)؛ تشير صراحة عن فترة الفيلم، وهي ما بعد عصر الرئيس السادات. وصحيح بأن فيلمي (الزمار) و(البريء) لم يشيرا صراحة بالزمان حيث الزمان مسكوت عنه في الفيلمين، إلا أن ذلك قد جاء إما لإعتبارات فكرية، أو كان ذلك لظروف رقابية بحتة. أما فيلما (قلب الليل) و (ناجي العلي) فبنية الزمن فيهما تتبع زمن الرواية أو تتبع السيرة الذاتية، المأخوذ عنهما الفيلمان.

بعد هذا العرض لبيان بنية الزمن في أفلام الطيب، لابد أن يرد هذا التساؤل.. لماذا إختار عاطف الطيب هذا الزمن بالذات في غالبية أفلامه؟ وللإجابة على هذا التساؤل، لابد من التأكيد على أن كافة المواضيع والأفكار والاطروحات التي حملتها أفلام عاطف الطيب، تمثل وجهة نظر شخصية المخرج، أي أنه يتبناها ويؤمن بها تماما. فهو مثلا، في أحد أحاديثه الصحفية، يؤكد هذا التصور، بل ويسهب في الحديث، عندما يتذكر احد لقاءاته الجماعية مع محمد خان وبشير الديك، في مقهى وسط مدينة القاهرة، في أوائل الثمانينات. حيث كان الحديث عن السينما والسياسة والحياة. يتحدث عاطف الطيب، فيقول: (... لا أستطيع القول بأن أحلامنا وأفكارنا ساعتها كانت واضحة أبدا، كانت مجرد إرهاصات، تنبؤات، آمال.. كنا نستبصر الدنيا ونحن نسعى للشمول ثقافي، لا يعني القراءة فقط، ولكن الحياة مع مختلف الشرائح، فهم مجريات الأمور، الاحتكاك بالواقع، ملازمة

التجارب.. والقراءة أيضا.. كان سؤالنا – المر – كيف إستطاع السادات في عشر سنوات أن «يشخبط» إنجازات عبدالناصر، رغم الجماهيرية الواسعة التي كانت تحيط بناصر وإنجازاته، رغم إنحيازه للناس والفقراء، كيف تمكن السادات من كل هذه «الردة»، والرجل لم تمر ذكراه الخامسة بعد !! كان يعني ذلك – لدينا وقتها – أمرين : الأول، أن خطأ ما شاب تجربة ناصر، علينا أن نعرفه وندركه. والثاني، أنه لابد من مواجهة ما يحدث – فنا بالطبع – وطرح حل واضح كحد أدنى، وهو بث الهمة. قد تسأل،هل كانت هذه نظرية موجودة على مائدتنا في المقهى.. لا بالتأكيد.. كل هذا أذكره الآن من أطراف الأحاديث والذكريات والمحاورات.. لم يطرح هكذا بوضوح ولم يعلن بقوة، لكن هل تتصور، بأننا طرحناه كما قلته بالضبط في الأفلام..).

وهذا ما يفسر ثبات بنية الزمن – الى حد كبير – في غالبية أفلام الطيب، إذ أراد بذلك أن تكون أفلامه شاهدا على هذه المرحلة الزمنيه بالذات.

بنية المكان

إن للمكان في السينما دورا بارزا وهاما في التأثير على الأحداث والشخصيات. وفي كثير من الأحيان، يصبح للمكان شخصية مستقلة وشكل خاص، ليلعب دورا دراميا فعالا وهاما في التعبير الدرامي، بدل بقائه كخلفية فقط للحدث الدرامي. هذا – بالطبع – اذا استغل هذا الدور التأثيري. أما كيفية قياس هذا الدور للمكان، فلا يكون – طبعا – بالحيز الزمني المتاح للمكان على الشاشة، بل إن قياسه يكمن في أهمية هذا المكان من حيث كونه شخصية فاعلة ومؤثرة في الشخصيات والأحداث. وبالرغم من أن عاطف الطيب قد قام بتصوير مجمل أفلامه خارج الأستوديو (المدينة – القرية)، إلا أن المكان في أفلامه، يتأرجح بين الدور الايجابي والدور السلبي، معتمداً على ما يحمله السيناريو في هذا الخصوص. وغالبا ما نرى كاميرا الطيب تجوب الشوارع والأزقة متتبعة للشخصيات وانفعالاتها، دون أن يكون للمكان دور في هذه الانفعالات.

ففي فيلم (التخشيبة) مثلا، لم يكن للمكان دور حقيقي في التأثير على الأحداث والشخصيات، هذا بالرغم من الاحساس بالكآبة في مكاتب الأمن ومراكز الشرطة لذلك كان المكان مجرد خلفية للأحداث فقط.

وفي فيلم (البريء)، نلاحظ بأن شخصية القرية كانت بارزة، وتأثيرها على تصرفات الشخصيات كان واضحا، بل إن الشخصية الرئيسية نفسها أخذت مصداقيتها من جو القرية. أما بالنسبة للمعتقل كمكان، فكان فقط خلفية للأحداث، وتصرفات الشخصيات كانت تعبر عن نفسها وتعبر عن الحدث. وهناك مشهد قصير صور في القطار، فبالرغم من قصر هذا المشهد إلا أن المكان كان تأثيره واضحا عليه،وكان وراء ذلك التصرف الذي قام به أحمد زكي في محافظته ودفاعه عن إلهام شاهين.

وفي (ضربة معلم) فإن الجو البوليسي والمطاردات التي احتواها الفيلم، قد فرض أماكن معينة تناسب هذا الجو، وبالتالي أصبح المكان خلفية للأحداث فقط . أما في فيلم (الهروب)، فقد اتخذ المكان حيزا هاما ، بل كان له دور البطولة أحيانا،وكان ذا شخصية واضحة ومؤثرة في الأحداث والشخصيات في غالبية المشاهد، فكل جزئية فيه محسوب لها، ومستقلة في تكوين الموقف والحدث. مثلا، في مشاهد محل الخضار في السوق، بالذات مشهد التفتيش عن منتصر عند تعلقه في السقف، الذي لم يكن أن يحدث لولا وجوده في هذا المكان بالذات. وفي مشاهد القرية، وبالذات مشهد الجنازة، حيث كان طابع الجنازة مرتبطا ارتباطا كليا بالطابع العام للقرية، ولولا هذا الطابع الخاص والمؤثر على الحدث، لما تمكن منتصر من الهروب من أيدي الشرطة، بالاضافة الى ذلك المشهد الليلي، عند مفاجأة منتصر من الضابط وهو مستغرق في التفكير. وفي مشاهد شقة صباح، وبالذات مشهد افتعال «الخناقة» ليتمكن منتصر من الهروب. وكل هذه أمثلة فقط، وليست حصرا لأهمية المكان في هذا الفيلم، حيث المكان مختار بدقة وعناية فائقة.

وفي فيلم (إنذار بالطاعة) كان للمكان شخصية مؤثرة في الحدث الدرامي، وكان لصيقا بالشخصيات بل إنه قد أعطي مبررات منطقية للأحداث ولتصرفات الشخصيات. حيث نرى الحواري الضيقة التي تحاصر الحركة وتطبق على الانفاس، والبيوت البسيطة ذات الجدران المتهالكة، والتي تحاصر ساكنيها وتدفعهم الى الهرب والفكاك منها.

بنية الاخراج والعناصر الفنية والتقنية

يصل بنا الحديث عن بنية الاخراج والجانب التقني والفني في أفلام عاطف الطيب، فمن الملاحظ بأن هناك تباينا واضحا في أسلوب الطيب الاخراجي وفي المستوى الفني والتقني لأفلامه.. مما يوحي بأن الطيب لم يتبن رؤية سينمائية فنية محددة واضحة يحملها جميع أفلامه، فيلما بعد فيلم. هذا بالرغم من أن الطيب – كمخرج حرفي – قدم مستويات فنية تقنية جيدة، في كثير من الأحيان.. خصوصا وأنه – في تعاونه مع فريق العمل الفني – قد كرر في أفلامه أسماء معروفة كل في مجاله. فمثلا في مجال التصوير تعامل مع سعيد شيمي في ٨ أفلام، ومع عبدالمنعم بهنسي في ٣ أفلام، ومع محسن نصر وهشام سري في فيلمين لكل منهما. وفي مجال المونتاج تعامل مع نادية شكري في ١٠ أفلام، ومع أحمد متولي في ٥ أفلام، ومع سلوى بكير في ٤ أفلام. وفي مجال الموسيقى التصويرية تعامل مع مودي الامام في ٥ أفلام، ومع عمار الشريعي في ٣ أفلام، ومع محمد هلال في ٣ أفلام. أما في التمثيل،فقد تعاون مع ألمع النجوم.. فمع نور الشريف قدم ٩ أفلام، ومع أحمد زكي قدم ٥ أفلام، وقدم لكل من : محمود عبدالعزيز، نبيلة عبيد، ليلى علوي، ممدوح عبدالعليم، ثلاثة أفلام. ومع كل هؤلاء الفنيين والفنانين، قدم عاطف الطيب مستويات فنية راقية خصوصا في مجال الأداء التمثيلي. إلا أن هذا لا ينفي بأن كل فيلم يقدمه يختلف عن الفيلم الآخر في الأسلوب والرؤية الفنية.

وبالرجوع الى الجدول، سنجد - مثلا - بأن أفلام الطيب - في غالبية مشاهدها - تعتمد على التصوير خارج الأستوديو. ويأتي ذلك إما لأن التصوير خارج الأستوديو أقل تكلفة إنتاجية، أو سعيا للوصول الى الصدق الفني وبالتالي الوصول الى المتفرج بسهولة. ومهما يكن السبب في خروج الكاميرا من الأستوديو، فقد جاء ذلك في صالح العمل الفني عموما.. حيث كانت الكاميرا تجوب الشوارع والأزقة بحركتها الحرة واللافتة، خصوصا الكاميرا المحمولة منها، والتي أضفت نوعا من الحركة على المشاهد بشكل عام. يتضح ذلك أكثر في أفلام (سواق الأتوبيس - الحب فوق هضبة الهرم - ملف في الآداب). أما بالنسبة للاضاءة، فقد كانت في كثير من الأحيان إضاءة درامية معبرة ومساهمة في خلق الجو الداخلي للمشهد (الغيرة القاتلة - سواق الأتوبيس - الزمار - البريء - قلب الليل - الهروب). على العكس من أفلام (التخشيبة - كتيبة الاعدام) مثلا، حيث لم يكن للإضاءة الدرامية المعبرة دور مهم وبارز، بل ربما كانت إضاءة تكميلية فقط.

نصل الآن للحديث عن تكوين الكادر الجمالي، واختيار زوايا التصوير وحجم اللقطات، حيث نلاحظ بأن عاطف الطيب لم يكترث كثيرا بتكوينات كادراته الجمالية والشكلية، إلا فيما ندر. وبما أن أداة التعبير في السينما أساسا هي الصورة، فلابد أن يكون هناك اهتمام واضح بهذه الصورة، والمقصود طبعا الصورة الدرامية المعبرة. ففي غالبية أفلام عاطف الطيب (التخشيبة - الحب فوق هضبة الهرم - ملف في الآداب - ضد الحكومة - دماء على الاسفلت) كان الموضوع الجيد والجريء طاغيا على كل شيء، أقصد ذلك الموضوع الذي أعتمد في الأساس على الحوار الكثيف والمباشر، وعلى عناصر أخرى غير الصورة في التوصيل، مما أدى الى التقليل من أهمية لغة الصورة المعبرة وجعلها ضعيفة في كثير من الأحيان بل إن في بعض أفلام الطيب كان من الصعوبة بمكان الكشف عن أي ابتكار فني جمالي، يكفي لإفراز طاقات وإمكانيات فنية جمالية للعمل الفني. وبالتالي إختفى ذلك الدور التعبيري للصورة. ويتضح ذلك في أفلام (أبناء وقتلة - البدرون - الدنيا على جناح يمامة). وهذا الحديث - بالطبع - لا ينطبق على أفلام قليلة مثل (سواق الأتوبيس - الزمار - البريء - قلب الليل - الهروب - ناجي العلي - إنذار بالطاعة) . ففي فيلم (سواق الأتوبيس) مثلا، كان هناك تصوير أخاذ، وزوايا تصوير مدروسة بعناية، وإضاءة درامية موفقة غالبا. وفي (الزمار) كانت حركة الكاميرا وزوايا التصوير في قمة تألقها، حيث وفق الطيب في إعطاء تكوينات جمالية للكادر في كثير من الأحيان، هذا بالرغم من أنها كانت تكوينات مبعثرة في زوايا الفيلم، ولم تكن تشكل أسلوبا واضحا للاخراج. كذلك في (قلب الليل) حيث تميز التصوير بتكوينات جمالية رائعة للكادر، واستخدام موفق للاضاءة داخل المشاهد، إضاءة درامية أعطت إيحاء بالفترة التاريخية، وذلك باستخدام موفق للمرشحات المختارة من قبل المخرج ومدير التصوير، مما أضفى على المشاهد شفافية معبرة، إلا أن كل ذلك كان في النصف الأول من الفيلم، حيث افتقد النصف الثاني منه لكل هذا الابداع. وفي (ناجي العلي) هناك جهد ملحوظ وعالي المستوى في التصوير، حيث الاختيار الموفق لحجم اللقطات وزوايا التصوير إضافة الى الاضاءة الدرامية المعبرة، خصوصا في المعارك الليلية التي اتسمت بالشاعرية الواقعية. أما في فيلم (الهروب)، فقد حقق التصوير والاضاءة مستوى عاليا من الحرفية، وخلق الجو المتناسب مع الحدث الدرامي، كما نجحت الكاميرا في التعبير عن ذلك التوتر الدرامي بحركتها الحرة في الأماكن المغلقة أو بالاهتزاز المتوتر عند التصوير فوق سطح القطار مثلا. وبالتالي تميز التصوير بتكويناته الجمالية القوية والمعبرة.. وهناك حقا إهتمام بالجانب الجمالي في هذا الفيلم.

نأتي للحديث عن تجربة المونتاج في أفلام عاطف الطيب.. حيث أن لهذا العنصر أهمية كبيرة في السينما، باعتباره عاملا حاسما في المحافظة على الايقاع العام للفيلم، والتحكم في العلاقة بين التصاعد الدرامي للحدث وبين شخصيات الفيلم. ففي أفلام الطيب، نلاحظ ذلك التفاوت الفني لدور المونتاج وأهميته. كما أن هناك تفاوتا واضحا في اعتماد عاطف الطيب على المونتاج من فيلم الى آخر. فمثلا في بعض الأفلام التي قدمها الطيب (سواق الأتوبيس - التخشيبة - ملف في الآداب - ضربة معلم - كتيبة الاعدام - ضد الحكومة - دماء على الاسفلت)، كان للمونتاج دور مهم في الحفاظ على إيقاع تصاعدي لاهث وتشويقي متناسب والحدث الدرامي. ففي (ملف في الآداب)، نجد قطعا سريعا ولاهثا يعتمد المونتاج المتوازي في التعبير الدرامي. وفي (ضربة معلم) هناك مونتاج سريع ولاهث، ويتناسب وأسلوب التشويق والحركة الذي اتخذه الفيلم. وفي أفلام (ناجي العلي - ضد الحكومة - دماء على الأسفلت - انذار بالطاعة)، نلاحظ مونتاجا جيدا احتفظ بنبض الفيلم الدرامي وانفعالات الشخصيات وفي المقابل هناك في أفلام (الغيرة القاتلة - الزمار - البريء - أبناء وقتلة - البدرون - قلب الليل) مثلا، إخفاقات وتذبذب في مستوى المونتاج من مشهد الى آخر، مما أدى الى عدم السيطرة في المحافظة على ايقاع الفيلم العام.

أما بالنسبة للموسيقى التصويرية في أفلام عاطف الطيب، فهي - بشكل عام - متوافقة مع الحدث وتعبر عنه. وعلى أقل تقدير، تكون - أحيانا - خلفية للحدث، إن لم تعبر عنه. كما يلاحظ في موسيقى أفلام الطيب، بأنها تتميز بالطابع الحزين المعبر، وتعتمد - غالبا - على نغمات الناي الحزينة أو آلة أخرى مصاحبة (سواق الأتوبيس - التخشيبة - الحب فوق هضبة الهرم - الزمار - ملف في الآداب). وأوركسترالية حزينة معبرة في أفلام (البريء - قلب الليل - الهروب - ناجي

العلي – انذار بالطاعة). وهناك استثناء في فيلمي (أبناء وقتلة – البدرون)، حيث كانت الموسيقى تقليدية صارخة، تتناسب والطابع الميلودرامي الذي طرحه الفيلمان.

أما موسيقى الفنان مودي الامام، والذي بدأ التعاون مع الطيب منذ فيلمه (قلب الليل) ومن بعدها في أفلام (الهروب – ناجي العلي – ضد الحكومة – دماء على الاسفلت)، فهي موسيقى حديثة جيدة وموحية، وتشكل نقلة في التعبير الدرامي للموسيقى في السينما المصرية عموما. ففي فيلم (الهروب) مثلا، نجد موسيقى رائعة جدا، استطاعت أن تعمق الكادر السينمائي،وكانت جزءا أساسيا في تكوين الصورة وليست ظلا لها فحسب، خصوصا في ذلك المؤثر الصوتي الجميل (صوت راعي الجمال) والمتناسب مع الموقف الدرامي في تجسيد العلاقة بين البطل والصقور المحلقة.

والتمثيل – أيضا – في أفلام عاطف الطيب، كان عنصرا هاما، استخدمه الطيب في توصيل ما يريده للمتفرج، مستفيدا في ذلك من قدرات ممثليه الذين يختارهم بعناية شديدة. بل إنه في بعض أفلامه اعتمد – بشكل أساسي على تلك القدرات الأدائية للممثل في التوصيل، متناسيا الاهتمام ببقية العناصر الأخرى. كما حدث فعلا، في فيلمه (البريء) عندما كان أداء أحمد زكي هو الفيصل الحقيقي الذي جعلنا نصدق سبع الليل، ونتابع معه خطوات مغامرته الكبيرة هذه .. إن أحمد زكي، بهذا الصدق في الأداء قد جعل المتفرج يتعاطف مع الشخصية الى درجة التماهي، حيث أن المتفرج قد نسى أو تجاهل أن يفتش عن الأخطاء والسلبيات التي احتواها الفيلم. بل إن هذا التماهي قد جعله لا يرى ما يمكن أن يخالف المنطق أحيانا. إلا أن عاطف الطيب عموما،كان حريصا جدا في اختياره لممثليه، بل ونجح – الى حد كبير – في إدارتهم بشكل لافت للنظر،مستفيدا من قدرات أدائية كامنة فيهم ولم تستثمر قبل ذلك.. حيث كان الممثل في أغلب أفلام الطيب، في أفضل حالاته. ولا يمكن للمتفرج أن ينسى مثلاً، أداء نور الشريف في(سواق الأتوبيس)،أو أداء نبيلة عبيد في (التخشيبة)، أو أداء مديحة كامل وصلاح السعدني في (ملف في الآداب)،ولا يمكن – أيضا – نسيان كل تلك الشخصيات الرائعة، التي أداها أحمد زكي في أفلام (التخشيبة – الحب فوق هضبة الهرم– البريء – الهروب – ضد الحكومة).

وبعد أن تحدثنا عن التصوير والمونتاج والموسيقى والتمثيل في أفلام عاطف الطيب،باعتبارها عناصر فنية تقنية هامة، تسخر لخدمة المخرج في صياغة رؤيته الاخراجية للعمل الفني. يبقى أن نتحدث عن العملية الإخراجية نفسها، وقدرات المخرج في السيطرة على مجمل هذه الأدوات الفنية والتقنية، للوصول بالفيلم الى أفضل مستوى فني.

وإذا استعرضنا أمثلة من الجدول، تجسد مستوى الاخراج عند الطيب. فسنجد مثلا بأن الاخراج في فيلم (التخشيبة) كان موفقا الى حد ما في تنفيذه للسيناريو، وليس هناك جديد فيه، هناك فقط إدارة جيدة للممثلين. والاخراج في (الحب فوق هضبة الهرم) تقليدي يشوبه بعض اللمحات الفنية الجيدة. بالرغم من أن هناك إدارة جيدة للممثل والكاميرا، خصوصا المحمولة منها، وفي فيلم (الزمار) نجد إيقاعا منسجما نوعا ما في الاخراج، مع وجود واهتمام بالكادر الجمالي للصورة، في أحيان كثيرة. ولا يمكن نكران ذلك الجهد الفني المبذول من المخرج في فيلم (ملف في الآداب) في الاحتفاظ بالنبض المتدفق والايقاع السريع واللاهث للفيلم.

كما أن المخرج نجح في الموازنة بدقة بين الايقاع البوليسي للفيلم، وبين إيقاعه كفيلم يحمل هدفا فكريا اجتماعيا. وفي فيلم (ضربة معلم) نجد اخراجا جيدا حافظ على عنصري التشويق والحركة حتى نهاية الفيلم، مما ساهم في انتشال الفيلم من السقوط في السطحية، وكان خطأ الاخراج في فيلم (قلب الليل) هو أن المخرج كان أمينا للعمل الروائي الى درجة فقدانه للغته السينمائية، وارتباك هذه اللغة في أحيان كثيرة مما جعل الفيلم يتخبط في لهاثه وراء العمل الأدبي هناك سيطرة من المخرج في الجزء الأول على تنفيذ كادراته. هذا اضافة الى الشفافية التي ساهمت في جمالية المشاهد. أما بقية الفيلم، فقد افتقد لكل تلك التقنيات الابداعية بل وضاع وراء تجسيد سردية القص الروائي، لدرجة شعورنا بأن الفيلم قام باخراجه اثنان – يختلفان تماما في الرؤية السينمائية. أما في فيلم (الهروب) فنجد مستوى فنيا جيدا في الاخراج،وصل به مخرجه الى درجة كبيرة من الاتقان، حيث نجح في إدارة فريقه الفني من فنانين وفنيين. هناك، حقا، ابداع أدائي من الممثلين ان كان في الأدوار الرئيسية أو الثانوية. وهناك أيضا تمكن واضح من المخرج في السيطرة عل أدواته الفنية والتقنية. وهناك جهد واضح يحسب لصالح المخرج في فيلم (ناجي العلي) إن كان في تجسيد المعارك أو في تحريك المجاميع. وهناك أيضا سيطرة كاملة على أدواته الفنية والتقنية كمخرج. وفيلم (انذار بالطاعة) يتميز باخراج جيد، ذي إيقاع متناغم مع الأحداث والشخصيات،وهناك تكوينات جمالية للكادر في أغلب المشاهد. وإدارة موفقة من المخرج لأدواته الفنية والتقنية.

وختاما نتوصل الى إشكالية هامة بالنسبة لتجربة المخرج عاطف الطيب السينمائية، وهي إن مشكلته كمخرج، تكمن في أسلوبه الاخراجي المبسط الى درجة كبيرة، وذلك باعتماده على الموضوع والموقف الجريء – بشكل أساسي – في التوصيل .. هذا بالرغم من أن هناك في أفلامه كما كبيرا من الشعر والرمز والموسيقى، اضافة الى الأفكار والعناصر (الأدوات) التقنية .. إلا أنها جميعا تفتقد – في نفس

الوقت – لتلك الرؤية الاخراجية الخاصة التي في امكانها توظيف كل تلك الامكانيات التقنية والفنية للانطلاق بالعمل الفني الى آفاق فنية وابداعية قد تثير الاعجاب،وترتقي بالمستوى الفني للفيلم.. فسينما اليوم لابد أن تكون قادرة على الجمع ما بين الشكل والمضمون في إطار متوازن ومحسوب.

عاطف الطيب .. نبذة تاريخية

وعاطف الطيب،صعيدي المولد،بولاقي النشأة. أحب التمثيل منذ طفولته وبات يحلم بأن يكون نجما في التمثيل وفي المرحلة الاعدادية بدأ يرتاد دور السينما، ولاحظ أثناء متابعته للأفلام،أنه لابد من وجود شخص يحرك هذا العمل، ولم يفهم من هو؟ أنقذه مدرس اللغة الانجليزية بالمدرسة الثانوية، حيث كان يحدثهم عن أهمية الفن في حياة المجتمع، وعرف منه بأن المخرج يمثل العمود الفقري للفيلم السينمائي. عندها قرر عاطف الطيب أن يكون مخرجا، ومن ثم التحق بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة في عام ١٩٦٧.

تخرج عاطف الطيب في المعهد العالي للسينما –قسم إخراج عام ١٩٧٠. وعمل أثناء الدراسة مساعدا للاخراج مع مدحت بكير في فيلم (ثلاث وجوه للحب –١٩٦٩)،وفيلم (دعوة للحياة –١٩٧٣). كما عمل مساعدا للمونتاج مع كمال أبوالعلا.

إلتحق، بعد تخرجه، بالجيش لأداء الخدمة العسكرية،وقضى به الفترة العصيبة (١٩٧١) –١٩٧٥) والتي شهدت حرب أكتوبر ١٩٧٣. وخلال الفترة التي قضاها بالجيش، أخرج فيلما قصيرا هو (جريدة الصباح – ١٩٧٢) من انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة.

كانت فترة الجيش بالنسبة لعاطف الطيب فترة تكوين ذهني وفكري، حيث تمكن خلالها من تكثيف مشاهداته للأفلام (بمعدل ٤ أفلام يوميا). كذلك شارك في العديد من نوادي السينما، حيث المناقشات الفكرية والفنية حول الأفلام، والتي أفادته كثيرا.

في نفس الوقت أيضا، كانت علاقته بالمخرج العبقري شادي عبدالسلام، الذي عمل معه كمساعد للاخراج في فيلم (جيوش الشمس ١٩٧٣)، الذي يتحدث عن حرب أكتوبر،حيث إستفاد كثيرا من هذه التجربة، فقد كانت طريقة وأسلوب شادي يجذبانه، وبعد أن ترك الجيش، عمل مساعدا للمخرج محمد بسيوني في فيلم (ابتسامة واحدة لا تكفي – ١٩٧٧). ثم أخرج عاطف الطيب فيلما قصيرا من إنتاج المركز التجريبي هو (المقايضة – ١٩٧٨)، ثم بعد ذلك عمل مساعدا للمخرج يوسف شاهين في فيلم (اسكندرية ليه – ١٩٧٩). وقد أفاده العمل مع هذا المخرج الكبير بشكل كبير.كما عمل مساعدا للمخرج محمد شبل في فيلم (أنياب – ١٩٨١).

إضافة الي كل هذا، فقد عمل عاطف الطيب أيضا، في عدد من الأفلام الأجنبيه التي صورت في مصر، حيث عمل مساعدا للمخرج لويس جيلبرت في فيلم (الجاسوس الذي أحبني)، ومع المخرج جون جيلرمن في فيلم (جريمة على النيل)، ومع المخرج مايكل بنويل في فيلم (الصحوة)، ومع المخرج فيليب ليلوك في فيلم (توت عنخ آمون)، ومع المخرج فرانكلين شافنر في فيلم (أبوالهول).وقد كانت هذه التجربة مفيدة جدا لعاطف الطيب، خاصة فيما يتعلق بالاعداد اليومي للعمل والدقة المتناهية التي يدرسون بها كل شيء حتى أدق التفاصيل الثانوية.

فيلموغرافيا عاطف الطيب

١٩٧٢ –جريدة الصباح – (فيلم تسجيلي قصير):

من انتاج المركز القومي للأفلام التسجيلية والقصيرة ،ويتناول ردود فعل الناس إزاء ما كانت تنشره وتذيعه وسائل الاعلام في تلك الفترة.

١٩٧٦ – المقايضة – (فيلم روائي قصير):

من انتاج المركز التجريبي الذي يديره شادي عبدالسلام، يتناول رحلة فلاح يترك قريته ويتجه الى المدينة لكي يبيع محصوله وبقرته في السوق الأسبوعي للمدينة، ويشتري محراثا وراديو. وفي رحلة العودة الى القرية يستمع الى رسائل المستمعين كنموذج للبرامج التي سوف تشكل ذهنه.

١٩٨١ – الغيرة القاتلة :

سيناريو وحوار : وصفي درويش (عن عطيل لشكسبير) – تصوير: سعيد شيمي – موسيقى : ميشيل المصري – مونتاج : نادية شكري – انتاج : أبيدوس فيلم – تمثيل : نور الشريف ونورا ويحيى الفخراني وسعاد نصر.

١٩٨٢ – سواق الأتوبيس:

سيناريو وحوار : بشير الديك – قصة : محمد خان – تصوير : سعيد شيمي – مونتاج : نادية شكري – موسيقى : كمال بكير – انتاج : هادس للانتاج والتوزيع – تمثيل نور الشريف وميرفت أمين وعماد حمدي وصفاء السبع ونبيلة السيد ووحيد سيف.

١٩٨٤ – التخشيبة :

قصة وسيناريو وحوار : وحيد حامد – تصوير : سعيد شيمي – مونتاج: نادية شكري – موسيقى : مصطفى ناجي – انتاج: جلال زهرة – تمثيل: نبيلة عبيد و أحمد زكي وحمدي الوزير وسعيد عبدالغني.

١٩٨٤ – الحب فوق هضبة الهرم:

سيناريو وحوار : مصطفى محرم – قصة : نجيب محفوظ – تصوير : سعيد شيمي – مونتاج : نادية شكري – موسيقى : هاني مهنى – انتاج : عبدالعظيم الزغبي – تمثيل : آثار الحكيم و أحمد زكي و أحمد راتب وحنان سليمان ونجاح الموجي وحنان شوقي.

١٩٨٤ – الزمار :

سيناريو : رفيق الصبان و عبدالرحيم منصور – حوار :

عبدالـرحيم منصور – تصويـر : محمود عبدالسميع – مـونتاج : نادية شكري – موسيقى : بليغ حمدي – مناظر : رشدي حامد – انتاج : أفلام رانيا – تمثيل نـور الشريف وبوسي وصلاح السعدني ومحسنة توفيق وتوفيق الدقن ونعيمة الصغير وأحمد بدير.

١٩٨٦ –ملف في الآداب :

تأليف : وحيد حامد تصوير : سعيد شيمي – مونتاج : نادي شكري – موسيقى : عمار الشريعي – انتاج :أبيدوس فيلم –تمثيل : مديحة كامل وفريد شوقي وصلاح السعدني وألفت إمام وأحمد بدير.

١٩٨٦ – البريء:

تأليف :وحيد حامد – تصوير : سعيد شيمي – مونتاج : نادية شكري – موسيقى: عمار الشريعي – مناظر : رشدي حامد – إنتاج : فيديو ٢٠٠٠ (سميرة أحمد وصفوت غطاس) – تمثيل : أحمد زكي ومحمود عبدالعزيز وإلهام شاهين وممدوح عبدالعليم وجميل راتب وصلاح قابيل وأحمد راتب.

١٩٨٧ – أبناء وقتلة :

سيناريو وحوار: مصطفى محرم – قصة : إسماعيل ولي الدين – تصوير عبدالمنعم بهنسي – مونتاج : سلوى بكير – إنتاج : شذى فيلم – تمثيل : محمود عبدالعزيز ونبيلة عبيد ومجدي وهبة و شريف منير و أحمد سلامة.

١٩٨٧ – البدرون :

تأليف : عبدالحي أديب – تصوير : سمير فرج – مونتاج : سلوى بكير – موسيقى : منير الوسيمي – انتاج : استوديو الفن – تمثيل :سناء جميل وجلال الشرقاوي وسهير رمزي وممدوح عبدالعليم وليلى علوي.

١٩٨٧ – ضربة معلم :

تأليف : بشير الديك – تصوير : محسن نصر – مونتاج : سلوى بكير – موسيقى محمد هلال – إنتاج : أكرم النجار – تمثيل : نور الشريف وليلى علوي وكمال الشناوي وشريف منير وسميرة محسن ومحمد الدفراوي.

١٩٨٩ – الدنيا على جناح يمامة :

تأليف : وحيد حامد – تصوير : عبدالمنعم بهنسي – مونتاج : سلوى بكير – موسيقى : محمد هلال – انتاج : محمد فوزي – تمثيل : ميرفت أمين ومحمود عبدالعزيز ويوسف شعبان وعبدالله فرغلي.

١٩٨٩ – قلب الليل :

سيناريو وحوار : محسن زايد – قصة : نجيب محفوظ – تصوير : عبدالمنعم بهنسي – مونتاج : نادية شكري – موسيقى : مودي الامام – مناظر : رشدي حامد – إنتاج : مؤسسة الشروقي (مطيع زايد) – تمثيل: نور الشريف وهالة صدقي ومحمود الجندي ومحسنة توفيق.

١٩٨٩ – كتيبة الاعدام :

تأليف : أسامة أنور عكاشة – تصوير : سعيد شيمي – مونتاج : نادية شكري – موسيقى : عمار الشريعي –انتاج : ساجا فيلم – تمثيل : نور الشريف ومعالي زايد وممدوح عبدالعليم وشوقي شامخ.

١٩٩٠ – الهروب :

سيناريو وحوار : مصطفى محرم – قصة وتصوير : محسن نصر – مونتاج : نادية شكري – موسيقى : مودي الامام – انتاج :تاميدو للانتاج والتوزيع (مدحت الشريف) – تمثيل : أحمد زكي وهالة صدقي وعبدالعزيز مخيون وأبوبكر عزت ومحمد وفيق وحسن حسني.

١٩٩٠ – ناجي العلي :

تأليف بشير الديك – تصوير : محسن أحمد – مونتاج :أحمد متولي – موسيقى مودي الامام – انتاج : ان بي فيلم ومجلة فن – تمثيل : نور الشريف وليلى جبر ومحمود الجندي وأحمد الزين.

١٩٩٢ – ضد الحكومة :

سيناريو وحوار : بشير الديك – قصة : وجيه أبوذكرى – تصوير : سعيد شيمي – مونتاج : أحمد متولي – موسيقى : مودي الامام – انتاج : تاميدو للانتاج والتوزيع (مدحت الشريف) – تمثيل : أحمد زكي ولبلبة و أبوبكر عزت وعفاف شعيب .

١٩٩٣ – دماء على الاسفلت :

تأليف : أسامة أنور عكاشة – تصوير : هشام سري – مونتاج : أحمد متولي، موسيقى : مودي الامام – انتاج : ساجا فيلم (هشام حلمي عزب) – تمثيل : نور الشريف وايمان الطوخي وحسن حسني وحنان شوقي وطارق النهري.

١٩٩٣ – إنذار بالطاعة :

تأليف : خالد البنا – تصوير : محمد طاهر + هشام سري – مونتاج :أحمد متولي – موسيقى : محمد هلال –إنتاج : أوزريس فيلم – تمثيل : ليلى علوي ومحمود حميدة ونادية عزت وأشرف عبدالباقي وممدوح وافي وأحمد آدم.

١٩٩٤ – كشف المستور :

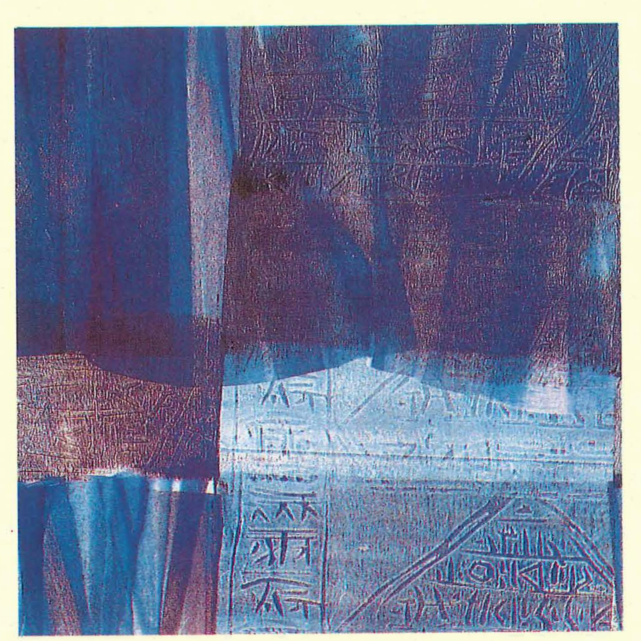
تأليف : وحيد حامد – تصوير : محسن نصر – مونتاج : أحمد متولي – موسيقى : ياسر عبدالرحمن – انتاج : الاهرام للسينما والفيديو – تمثيل: فاروق الفيشاوي ونبيلة عبيد ويوسف شعبان وشويكار ونجوى فؤاد وعايدة عبدالعزيز وحسن كامي وعزت أبوعوف.

١٩٩٥ – ليلة ساخنة : لم نشاهده بعد.

١٩٩٥ – جبر الخواطر : لم نشاهده بعد.

* * *





لعبة الشطرنج

مسرحية من فصل واحد

كينيث سوير جودمان*

ترجمة: عبدالله الحراصي**

المنظر غرفة ذات جدران مبطنة بالخشب في بيت ألكسس. نوافذ عالية في الخلف في الجانب الأيسر، في اليمين الى الخلف ثمة باب ينفتح على الجهتين يؤدي الى غرفة الانتظار، وكنبة تقابل الجدار الأيمن، وبالقرب من الخلف في الجدار الأيسر ثمة باب صغير. رف لموقد منحوت على الجدار الصغير على مقربة من الجمهور. وتحت النافذة في الخلف ثمة كنبة أخرى ومقاعد تضفي على الغرفة جو الترف والغنى. ألكسس وقسطنطين يلعبان الشطرنج على طاولة صغيرة أمام نار مفتوحة. طاولة كبيرة في وسط خشبة المسرح عليها فواكه وأبريق خمر وأكواب.

ألكسس : يبدو أن أيام دهائك قد ولت يا قسطنطين ولن تعود.

قسطنطين : انتظر !

ألكسس : لعله البيدق؟

قسطنطين : كلا (ينقل؛ هكذا!)

ألكسس : تلك؟ حسنا حسنا! هوذا الدهاء يعود مرة أخرى اذن؟ (يقرع جرسا صغيرا بجنبه ويحدق ببصره ثانية في رقعة الشطرنج)

قسطنطين : هل انقضت الساعة يا صاحب السعادة؟

ألكسس : كلا، كلا! فما زال هناك عشر دقائق نلعب فيها.

قسطنطين: لعلك قد مللت من اللعبة يا صاحب السعادة؟

ألكسس : لا أبدا، أنا لا أمل من الشطرنج على الإطلاق، وإذا تعبت يوما ما منها فكأنما أكون قد مللت من الحياة كلها، الشطرنج مقياس تقيس به نمو ذهن الإنسان مثلها مثل الحب أو الحرب أو السياسة أو أي لعبة أخرى، ونحن النبلاء لا نبرر حياتنا بكد ايدينا وعرقها، فما علينا إلا أن نضبط المحرك الذي يعمل في جماجمنا ليأتي بأقصى قدراته، وأن نمضي في ضبط هذا المحرك وتوقيته وتزييته . أجل، هي ذي معيشتنا، وما ان يتوقف هذا المحرك حتى لا نغدو شيئا على الإطلاق.

★ – كاتب مسرحي أمريكي.

★★ – باحث ومترجم بجامعة السلطان قابوس.

اللوحة للفنان الطاهر ومان – الجزائر.

قسطنطين : لكنكم كنتم تفكرون في أمور أخرى يا صاحب السعادة.

ألكسس : أنا؟ حسنا حسنا! سنرى، سنرى! أنا كنت أفكر في أشياء أخرى ؟ (ينقل في حركة سريعة) هيا، جاريني في هذي إن استطعت.

قسطنطين : آه! إنها الحركة التي كانت ستبقى على ملكك.

ألكسس : خذها فهي لك! اني أغفو، وأحلم، وعقلي يهيم، ثم إذا بالحل يبزغ في لمح البصر! النقلة الأوحد على رقعة الشطرنج، اني لا أعرف نفسي الا بهذه الومضات.

قسطنطين : الإلهام يتنزل عليكم يا صاحب السعادة.

ألكسس : قد يكون ذلك! ولكن دائما خلف كل الهام تكمن قواعد اللعبة.

(يدخل الخادم)

الخادم : هل قرعتم الجرس يا صاحب السعادة؟

ألكسس: الرجل، شامرايف، هل هو ينتظر؟

الخادم : رجل، يدعى بوريس ايفانوفتش شامرايف، ينتظر وفي يده رسالة منكم في غرفة السكرتير يا صاحب السعادة.

ألكسس : أدخله هنا بعد ثلاث دقائق.

الخادم : عفوا يا صاحب السعادة لكن بود السكرتير ان يستيقن من أن الأوامر التي تلقاها من السيد قسطنطين صحيحة؟

ألكسس : أية أوامر؟

الخادم : بعدم تفتيش ذلك الرجل بوريس ايفانوفتش شامرايف.

ألكسس : لا داعي لتفتيش ذلك الرجل.

(ينحني الخادم ثم ينسحب).

ألكسس : (قسطنطين) هيا، نقلتك يا عزيزي قسطنطين، ما عاد لدينا إلا دقيقتان كي نكمل اللعبة، ودقيقة واحدة نبقيها لبعض الأسئلة. (يضع ساعته بجانب رقعة الشطرنج).

قسطنطين : (ينقل) هيا!

ألكسس: آه! ، لحظة واحدة إليك! ما رأيك؟ (ينقل).

قسطنطين : خذ (ينقل).

ألكسس : وهذه ! (ينقل)..

قسطنطين: آه، أستطيع قتل ملكك في خمس نقلات أخرى.

ألكسس : لقد انقضت الدقيقتان. اخبرني، أتحققت من أن عملاءك لم يرتكبوا خطأ في أمر هذا الرجل شامرايف؟

قسطنطين : يقيني لا يناله أي شك يا صاحب السعادة. توسلت إليكم أن تلقوا عليه القبض بالأمس. لقد استبانت كل الأمور، فتاريخ الرجل كله في يديك.

ألكسس : ورغم كل هذا فقد تفضلت عليه بمقابلة شخصية، وقد أصدرت أوامر واضحة بعدم تفتيشه، كم أنا غبي، ألست كذلك؟

قسطنطين : لا أستطيع التشكيك في حكمكم يا صاحب السعادة.

ألكسس : لا تستطيع التشكيك في حكمي؟ لكنك تفكر في ذلك! لقد توسمت شيئا ما خلف عينيك منذ لحظة حينما قلت أنك ستقتل ملكي في خمس نقلات، لقد دار في خلدك «ان ألكسس الكسندروفتش، رغم كل ملاحة حديثه، ما عاد كما كان فقد فارقه شيء ما، أتظن أنني غدوت جبانا مخلوع الفؤاد؟

قسطنطين : صاحب السعادة!

ألكسس : أنا بنفسي أظن ذلك بعض الأحيان، أن يأتي وقت تنقطع فيه كل ومضات ذهني، وأن ملكي سيقتل وللمرة الأخيرة، ولهذا السبب فإني أرجئك معي هنا الساعة تلو الساعة نلعب الشطرنج، ولهذا فإن اغراء يملك لبي بأن اجرب طرازا آخر من اللعب مع هذا الرجل شامرايف.

قسطنطين : هذا يعني أنك قد حددت هدفك من لقيا هذا الرجل؟

ألكسس : ليس هدفا تفهمه.

قسطنطين : لكن، في هذه الحالة انبهك يا صاحب السعادة ـ لا شك أنه من المؤمن أن ـ

ألكسس : لا تحدثني وكأني طفل، اني أعلم ما يدور في سريرتك: «ان ألكسس الكسندروفتش لم يعد كسابق عهده، وان الأشياء تنسل أمامه، ولذا لابد من مراقبة حركاته وسكناته» حسنا لقد انتهى الوقت، قم ونفذ ما أمرتك به.

قسطنطين : هل ازيح أحجار الشطرنج؟

ألكسس : كلا، دعها كما هي فسوف نكمل اللعبة حين أقرع لك الجرس (يقوم قسطنطين لكنه يتردد) حسنا حسنا حسنا! كنت ستقول شيئا، أو تظن أن اللعبة لن تنتهي سنرى، سنتدبر أمر ذلك!

قسطنطين : أتوسل إليكم يا صاحب السعادة ان ـ

(يدخل الخادم ويتبعه شامرايف)

الخادم : بوريس ايفانوفتش شامرايف.

(شامرايف يرتدي زي حرفي محترما، وهو فيما يبدو أكبر سنا بعض الشيء من ألكسس، وهو أيضا قوي البنية وجميل المحيا لكن وجهه يوحي بتبلد الحس. يقف حاملا قبعته في يده).

ألكسس : هوذا انت إذن! انت بوريس ايفانوفتش شامرايف اليس كذلك؟ حسنا حسنا.

بوريس : أجل أن بوريس ايفانوفتش شامرايف!

ألكسس : لقد كابدت المشاق حتى تصل الي ، أليس كذلك؟ من العسير الحصول على مقابلة مع ألكسس الكساندرفتش؟

بوريس : ما كان الأمر بالصعوبة التي كنت اتوقعها يا صاحب السعادة.

ألكسس : (لقسطنطين والخادم) حسنا، ما الذي تنتظران؟ بود هذا الرجل أن يبوح لي بأمر مهم، وهو خجول حي لا يستطيع الجهر بما يريد أمام ملأ كهذا.

قسطنطين: سأنتظر في الدهليز يا صاحب السعادة.

ألكسس : هراء ، هراء! ادخل الحديقة وفكر في أمر لعبة الشطرنج التي بدأتها! اذهب!

(يخرج قسطنطين والخادم)

ألكسس : (لبوريس) اجلس على ذلك الكرسي (ينظر بوريس حواليه قلقا؛ آه، لا تخف لا أحد يراقبنا، أن هذه الغرفة تقع على أحد أركان البيت - لاشيء خلفك سوى النوافذ فلا توجد شرفة ولا ستائر. افتح الباب الذي دخلت منه — لا أحد في الدهليز. ادر المفتاح ان رغبت (يخطو بوريس بسرعة ناحية البوابات الرئيسية، يفتحها بقوة، ينظر لداخل الدهليز، يغلقها مرة أخرى، يقفل الباب بالمفتاح ثم يدسه في جيب له) لن يزعجنا أحد كما ترى. فلتجلس الآن وتخبرني عن مرادك.(يجلس بوريس لكنه لا ينبس ببنت شفة) هل عزب الكلام عن لسانك؟ ألا تعرف كيف تشرع في الحديث؟ محرج؟

بوريس : كلا، كنت أتساءل فحسب.

ألكسس : ها ها، تتساءل؟

بوريس كنت أتساءل : لم اخترتم اعطائي هذه الفرصة ياصاحب السعادة؟

ألكسس : هذه الفرصة؟!

بوريس : (ينظر للأعلى) هذه الفرصة لقتلكم ياصاحب السعادة.

ألكسس : هكذا اذن ، لتقتلني؟ هكذا حسنا حسنا! فكرت كثيرا لكنني لم أقدر على معرفة اليقين بطبيعة الحال. حسنا حسنا، هيا أكمل حديثك!

بوريس : (ببساطة) لقد ساقك الله الى يدي.

ألكسس : دع الله خارج الموضوع، لا تسمعني أي هراء مليء بالرياء كهذا أشك ان الله يهتم بأينا. لقد سقت نفسي بنفسي الى يديك، هذا كل ما في الأمر بكل بساطة، فقد كان بيدي أيضا توريطك بكل سهولة، بل أني لم أكلف نفسي وأعرضك للتفتيش. بإمكانك أيضا أن تنزع المسدس من جيبك.

بوريس : أو تلهو يا صاحب السعادة؟

ألكسس : لا لا ، لست ألهو، كل ما في الأمر أن الفضول يملؤني لكي أراك وانت تتعامل بطريقتك مع الموضوع - فضول سقيم، سمه كذلك ان شئت.انزع المسدس يا رجل هيا انزعه.

بوريس : هذه لحظة مهيبة لنا نحن الإثنين يا صاحب السعادة.

ألكسس : مهيبة؟ حسنا حسنا! مهيبة! أعتقد أنها مهيبة لك يا بوريس ايفانوفتش. بالنسبة لي فما هي إلا أضحوكة فضولية حسنا حسنا.

بوريس: (مخرجا المسدس)أرجو أن تبعد يدك عن ذلك الجرس.

ألكسس: لن أقرع الجرس، انك لن تنتظرهم ليردوا على الجرس، أليس كذلك؟ كلا كلا! فما أنا بذلك المخبول الذي يعتقد أنك ستنتظرهم حتى يأتوا. حسنا حسنا سأرفع يدي وانت تطلق.

بوريس : نعم.

ألكسس : بالضبط، حسنا ، أنا لن أرفع يدي.

بوريس: لن ينقذك مني أحد في الأرض ولا في السماء يا ألكسس الكسندروفيتش.

ألكسس : ولا أنت يا صديقي إن أردت الحق! انك لا تتوقع أبدا أن تغادر هذا البيت دون أن تتعرض لسوء؟

بوريس : ما تخيلت أن أخرج حيا يا صاحب السعادة.

ألكسس : كلا: ذلك فوق ما اتخيل، كنت هنا لأدعك تدخل، ولن يكون في مقدوري اخراجك ثانية، ستكون قد خسرت صديقا نافعا يا بوريس افانوفتش.

بوريس : صاحب السعادة!

ألكسس : في يديك انهاء هذا الحديث، هيا هيا، عليك أن تبغضني بغضا مقيتا، يا صديقي، حتى تضحي بحياتك في سبيل انهاء حياتي.

بوريس : اني لا أكرهك.

ألكسس : اذن؟ يا للغرابة! ظننت ان كل من هم على شاكلتك يكنون لي كرها وبغضا، بإمكانك على الأقل أن تداهنني الى حد أن تظهر لي بعض عواطفك، هيا هيا تملق إليّ إلى ذلك الحد.

بوريس : لا يهمني أن أداهنك.

ألكسس : حسنا حسنا! علي أن أمضي قدما دون ذلك اذن.

بوريس : لا علاقة لعواطفي بذلك. انني أداة الله.

بوريس: الله مرة أخرى! ما علاقة الله بهذا الأمر؟ هل سبق وأن لعبت لعبة شطرنج؟

بوريس : (بعصبية) لماذا تسألني أسئلة كهذه؟

ألكسس : لأنك قاطعت لعبة كنت ألعبها، لقد هددني قسطنطين بقتل ملكي خلال خمس نقلات أخرى! تصور أن الملك سيموت خلال خمس نقلات! كلا كلا. فالأمر ليس بهذه السهولة.

بوريس : لقد اكتفيت من دعاباتك يا صاحب السعادة.

ألكسس : لن تلعب اذن؟ حسنا حسنا لقد عاهدت نفسي أن أكمل اللعبة. سنرى! سنرى!

بوريس : بالتأكيد إنك يا صاحب السعادة تود أن تقول ...

ألكسس : لقد قلت لك مرة انك حينما تضجر من الحديث فبيدك إنهاؤه. ماذا تنتظر؟ انك أصبحت مملا ثقيل الروح.

بوريس : ألديك رغبة في الصلاة يا صاحب السعادة؟

ألكسس : صلاة؟ صلاة؟ من الذي سيستجيب لي؟ اني أفضل أن أدردش واثرثر.

بوريس : كما تهوى يا صاحب السعادة.

ألكسس : أجل أجل، سنثرثر حتى تستجمع شجاعتك لتنفذ ما أتيت من أجله.

بوريس : قتل شيء مثلك لا يحتاج الى شجاعة.

ألكسس : هناك حاجة الى طراز خاص من الشجاعة لقتل - الجرذان.

بوريس : لقد وقع علي الاختيار يا صاحب السعادة.

ألكسس : هكذا اذن! لقد وقعت القرعة عليك، أليس كذلك؟ الكرامة! التفوق! هكذا ترى الموضوع، أليس كذلك؟ ومثل بقية من هم على شاكلتك، فمن المؤكد أن لديك أفكارا سياسية؟

بوريس : ليس لدي أفكار سياسية.

ألكسس : ليس لديك أفكار سياسية؟ حسنا حسنا! ليس بأعماقك كراهية شخصية؟ بربك اكشف لي حقيقة نفسك يا رجل.

بوريس : اني فلاح ابن فلاح ابن فلاح ، أما أنت فنبيل يمتد نسلك الى أمراء تارتر، المسألة مسألة قرون من الألم والعبودية تقابلها قرون من الاضطهاد والعنف، أنا لا أحسب حساب اليوم، انما الأمس والغد فحسب، وقد كانت صنائعك قاسية وخشنة دون شك. وبالكاد أعرف، فقد ازحتها خارج الميزان، حتى أوجاعي أنا نفسي رميتها خارجا. فهي بنفسها ليست كافية لتميل الكفة. اني وإياك لا نمثل شيئا، فالقضية قضية طبقة في مواجهة طبقة. لقد وهبت نفسي للحزب الثوري، أجل! اني عميلهم كما تدعي، لكني لا أعرف الا قليلا من آرائهم فيم يخص روسيا، ولا اهتم بذلك كل ما أعرفه هو ان المجموعة التي انتمي إليها تمثل النضال الذي تضطرم نيرانه في احشائي، إنني أداتهم الطوعية، انني انفذ مشيئتهم لأنني ورثت حق الثأر والانتقام في خلايا دمي.

ألكسس : أجل أجل، متعصب!

بوريس : القضية تكمن في طبقتي في مواجهة طبقتك.

ألكسس : آه، طبقتك في مواجهة طبقتي؟ قرون من الآلام تواجهها قرون من الاضطهاد. حسنا حسنا! إنك في نفس منزلتي اليوم، أليس كذلك؟ لتقذف بأرجاعك وعقوباتك البسيطة من إحدى الكفتين، وبجوري وسياطي البسيطة وشروري من الكفة الأخرى؟ انك ترى نفسك كالمنتقم لطبقة من طبقة أخرى. انك ورثت حق الانتقام ودوافعه في دمك، أليس كذلك؟ ان أنفاس موتى الفلاحين لتثني عليك، أليس كذلك؟ هوذا السبب - السبب الوحيد - لشعورك بالفخر والزهو بما اعددت له يدك هه! اضحوكة! انك تقرع الهواء بعصي من الدخان، لقد تعثرت على لب الفراغ، انك على وشك ارتكاب سخرية بديعة من العدالة.

بوريس: لقد رفعت يدي أكثر مما ينبغي!

ألكسس : مهلا، هنالك أمر علي أن أقوله، أمر عليك أن تفكر فيه في اللحظة الفاصلة بين الوقت الذي تسلبني فيه حياتي والوقت الذي تأخذ فيه حياتك انت. انك على وشك أن تقتل الشخص الذي كان من الممكن أن يكون انت نفسك، انك تكاد - أنا، ولست انت، بوريس ايفانوفتش.

بوريس : أي هراء هذا الذي يتفوه به لسانك الآن؟

ألكسس: أنت ألكسس الكسندروفتش!

بوريس : ماذا! انت مخبول!

ألكسس : مهلا! حينما كنت انت طفلا كان لديك أخ من الرضاعة، وكنت وإياه تجريان خلال الحقول، وكنت بجانبه تنام حينما يطل الليل، وكنت تعاركه على اللعب الخشنة، وفتات الطعام، وحينما بلغت السابعة أقبل رجل على ظهر فرس وأخذه معه، ولم تعرف أنت أبدا من أبوه الحقيقي، وحينما اندفقت دموعك حزنا عليه أوسعك أبوك ضربا مبرحا، أتذكر ذلك؟

بوريس : أجل، انني أتذكر ذلك جيدا.

ألكسس : وفي العام التالي هجر أبوك أمك، وبعدها بزمن قصير انقضت أيامها فرحلت من هذا العالم دون أن تروي لك شيئا من خبر الطفل، ثم رحلت الى كييف حيث بيت عمك، وهناك تتلمذت على يدي صانع أحذية.

بوريس : صه، تود أن تربكني فتقص علي أيام حياتي. ان هذا الأسلوب لن يثبت شيئا، فعملاؤك يتبعون شتى السبل لمعرفة مثل هذه الأشياء: كيف كنت في سابق أيامي، وحالي الآن، كل شيء كل شيء.

ألكسس: أجل، دع عنك كل ذلك فكما تقول انه لن يثبت شيئا، لكننا أنا وانت أخوان بالرضاعة.

بوريس : أود إشارة!

ألكسس : كان لدى أمي موهبة الظرف المثيرة للإشمئزاز، حيث أرسلت ابنها ذاته لكي يشب وكأنه من سلالة الأمراء كرماء المحتد، والأرستقراطي الصغير ، الذي ترك معها طلبا للأمان في أيام اجتماع ماكاروف، بعثته الى - حسنا، انت تعرف الى أي نوع من الحياة بعثته.

بوريس : اعطني إشارة!

ألكسس : ليس لدي إشارة أعطيها لك.

بوريس : نعم، وماذا بعد؟ وماذا لديك لتخبرني؟

ألكسس : أنا ، ولست انت، ابن الفلاحين، أعرفت الآن لماذا أدعوك «الأضحوكة المرسلة»؟

بوريس : كذب! كذب! كذب! أتظن أنك ستربح شيئا من كذباتك هذه؟

ألكسس : كلا، لا أتوقع أن أربح أي شيء.

بوريس : أتظن أنني سأصدقك؟ أتتوقع أن أضمك في حضني وأن أربت على رأسي بقبعتي، وان أقف بهذا المسدس خارج النافذة، ثم أناشدك أن تفعل بي ما تشاء؟

ألكسس : انني لا أتوقع منك فعل شيء، أعرف انني ميت يحدث ميتا آخر.

بوريس : ما بمقدوري ادراك ما تقول، أعرف انك تدبر حيلة ما، لكنني لا أدرك ما تقول.

ألكسس : لا أدبر أية حيلة، أنت الذي سألتني لماذا أعطيتك هذه الفرصة لتقتلني وأنا أخبرك، هذا كل ما في الأمر.

بوريس : كذب! حديث خرافة عديم الجدوى!

ألكسس : كلا، انه يقين عديم الجدوى! أتظن أنني أتمنى أن أصدقك انني بوريس ايفانوفتش شامرايف الذي ولد فلاحا؟ أنا الذي تنسم ذرى المعالي وضحى بحياته للإبقاء على طبقة من البشر لا انتمى إليها، بل يجب أن يثور عليها دمي. أتظن أني كنت سأصدق ذلك لولا انني مكره عليه؟ ان لدي سبلا أميز بها الصدق من الزيف، يا صديقي. انك تقتل شخصا ميتا من قبل أن تلمسه، وكل ما توصلت إليه في الأسبوع الفائت كل الناس يعرفونه من قبل. لقد بلغت النهاية، لقد كنت مغفلا رائعا غير اني لا أقوى على الاستمرار. لقد كنت سأقتل نفسي اليوم غير أن الرعب يسيطر علي حينما أفكر في الانتحار، وقد قدمت أنت في الوقت المناسب كي تكفيني مؤونة ذلك.

بوريس: أكان ذلك هو السبب الوحيد لرؤيتي؟

ألكسس : أعترف لك أني شديد الفضول كي أرى شخصا آخر كان مغفلا عظيما مثلي.

بوريس : كذب!كذب! وماذا بعد؟ أتود قول شيء آخر؟

ألكسس : لا أسألك إلا أن تقضي مهمتك، إلا اذا كنت تشعر بوخز في ضميرك اذا ما قتلت ـ ، ومع ذلك فلتمض قدما! الباب مازال مفتوحا أمامك.

بوريس: (متهكما) رائع جدا! مؤثر جدا استمر هيا! وأبلغ رفقائي ان ألكسس الأحمر ينسل من بين أصابعي لأنه حكى لي قصة تروى للأطفال عن أخوين في الرضاعة استبدل أحدهما بدلا من الآخر؟ لا لا! (يرفع مسدسه)

ألكسس : اقتلني اذن! (بوريس ينصب مسدسه)

بوريس : أنا ..

ألكسس : هيا يا رجل اسحب الزناد!

بوريس : لا أستطيع. هناك احتمال أن ما قلته قد يكون صحيحا رغم كل شيء (يخفض المسدس) ورغم ذلك فما بإمكاني ان أحيا ان كان ذلك كذبا، وبحق الله فلا أستطيع أن أحيا ان كان ما قلته حقا.

ألكسس : وفي كلتا الحالتين فإننا الإثنين يجب أن نموت.

بوريس: أجل، انك لتنبس بالحق لكنني لا أجرؤ على قتلك، اني لا أجرؤ على قتلك، انني لا أجرؤ على ذلك! لابد من مخرج من هذا المأزق! مخرج آخر!

ألكسس : أتقوى شجاعتك على احتساء السم؟ أجل حسناً! أترى هذه الحلقة؟ سأضغط على زنبركها، ثمة مسحوق نقي تحت الحجرة! سأضع بعض الحبوب في أحد هذه الأكواب. سنسحب قرعة، وسيشرب أحدنا الخمر ولدى الآخر المسدس كي يستخدمه! رغم كل شيء فالأمر غاية في البساطة.

بوريس : (ينهض) نعم! الآن بالله اكتشفت الخدعة! كذب! كذب! كل حرف نطقت به كان كذبا! استطيع الآن أن أنفذ من خلالك لأرى أعماقك. انك تخفي مكرا وشرا بخفة يدك، لكنني لن أسحب أي قرعة كي احتسي السم مع من هم مثلك.

ألكسس : قم بالأمر كماتشاء أنت. انظر، هناك من السم أكثر مما يكفينا نحن الإثنين خذ الكأس في يدك واقسمها بنفسك ثم صب الخمر بنفسك، ثم سأشرب أنا أولا كي أرضيك.

بوريس: انك تمضي في الخديعة الى نهايتها المريرة مهما كانت؟ حسنا حسنا، سنرى.

(يخلط المسحوق ويصب الخمر ثم يناول ألكسس كأسا).

ألكسس : نخب الموت الهين يا أخي (يتناول الكأس ثم يحتسيها).

بوريس : آه،انك لشجاع رغم كل شيء اذن! (يتناول الكأس ثم يتوقف) ماذا لو غادرتك الآن؟

ألكسس : لدى رجالي أوامر بإيقافك ما أن تخطو خطوة واحدة خارج هذه الغرفة.

بوريس : في هذه الحالة! (يرفع الكأس) نخب خلاصك الأخير يا أخي!

ألكسس : اجلس (بوريس يجلس).

بوريس : أيأخذ وقتا طويلا؟

ألكسس : ربما يأخذ خمس دقائق، انه اختراع صيني، وهم يسمونه «جرعة السلوان الأخير». لا اعتقد أنه يسبب الآما. وعلمت أن الإنسان يغدو منعدم الإحساس بعد أن يحتسيه، أتشعر أن النعاس بدأ يتسلل إليك؟

بوريس : كلا،بل يبدو أن حواسي قد غدت أكثر يقظة من ذي قبل، ان صوتك يبدو حادا جدا وواضحا كل الوضوح.

ألكسس : ارفع يدك.

بوريس : إنها تبدو غاية في الثقل، أترهب الموت يا صاحب السعادة؟

ألكسس: (ينظر إليه بحدة) كلا، أنا لا أخشى الموت، إطلاقا يا أخي.

بوريس : ولا أنا.

ألكسس : حسنا! الآن حرك قدميك.

بوريس : لا يبدو أنني استطيع تحريكهما، أمر غريب، انني لا أشعر بشيء البتة.

ألكسس: ولا أنا! أتستطيع أن تنهض من الكرسي؟

بوريس : (بطيئا) أنا ـ اني لا استطيع أن أحرك يدي، قد استطيع ان أتحرك بجهد أقوى، لكن ليس لدي العزيمة لفعل ذلك. أنا ـ أنا لا أشعر بأي ألم، فقط رنين في رأسي.

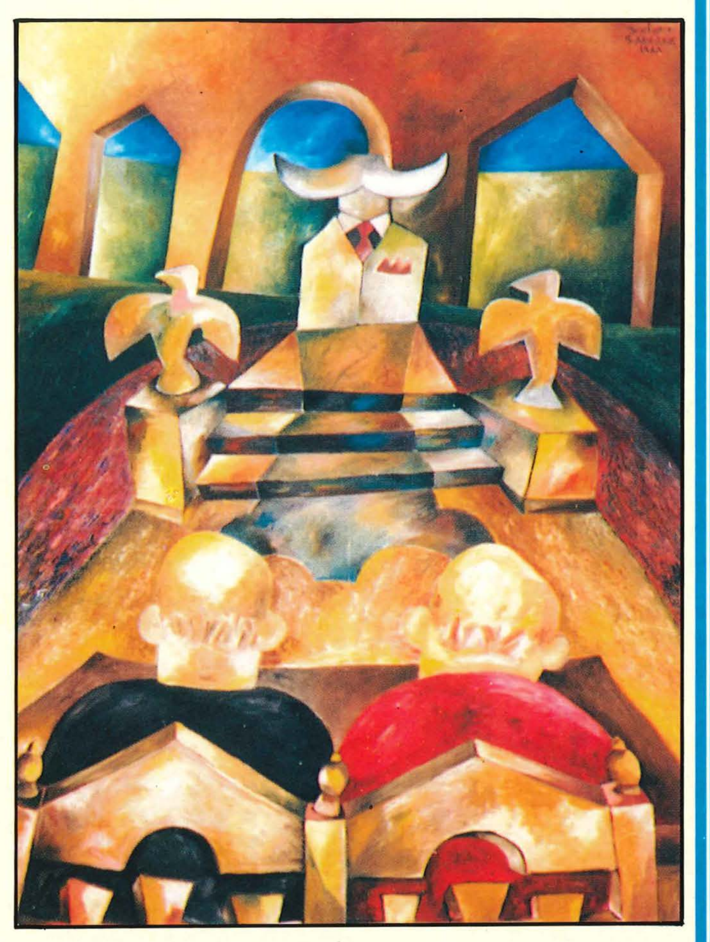
ألكسس : إذن؟ حسنا حسنا! ما زلت تقوى على السماع بوضوح؟

بوريس : أجل ـ أجل، ما زلت استطيع أن أسمع.
ألكسس . نعم، نعم!
بوريس : أخبرني، بحق حلمك بالخلاص، هل كان ما أخبرتني به منذ لحظات حقا؟
ألكسس : حلمي بالخلاص، ها؟
بوريس : ان كان ما قلته حقا فإني اترجاك ان تغفر لي.
ألكسس : ليس هناك شيء أغفره لك
بوريس : أحسنت!
ألكسس : بحق حلمي بالخلاص فإن ما أخبرتك به كان كله كذبا! كذبا! كذبا!
بوريس: (متألما)، يكافح للوقوف على قدميه ثم يترنح باتجاه الطاولة حيث وضع مسدسه، يثب ألكسس الى الطاولة ويمسكه ويرميه من النافذة، يتماسك بوريس عند حافة الطاولة، كان نصفه جالسا، ونصفه الآخر متكئا عليها، فاغر الفم محدق العينين، يتأرجح دائخا. (يقف ألكسس أمامه).
ألكسس : حسنا، ما زال بمقدورك أن تتحدث، أليس كذلك؟
بوريس : أيها الشيطان! أيها الكلب! أيها الكذاب! ها، ها، ها! لكنك على الأقل لن تتمكن من الهروب! لا داعي لأن اقتلك!
ألكسس : ها، ها!
بوريس : حسنا! استهزيء بي ان شئت، انك تذوق الألم أيضا يا ألكسس الكسندروفتش. لا تستطيع انكار ذلك.
ألكسس : انني لن أموت يا بوريس شامرايف.
بوريس : لكني أعرف! لقد رأيت! لقد رأيتك بأم عيني وأنت تحتسيه انك تموت يا صاحب السعادة.
ألكسس : أجل فقد احتسينا معا، أليس كذلك؟ حسنا حسنا! وعينك لم تغمض عني برهة واحدة، أليس كذلك؟ وانت لم تتناول كأسك حتى افرغت أنا كأسي حتى الثمالة؟ حسناحسنا حسنا!
بوريس : لقد رأيتك تحتسي ما احتسيه أنا.
ألكسس : أجل فقد احتسيه يا بوريس ايفانوفتش، اليس كذلك؟ لكن الذي يقذف بك في نيران الجحيم برفقة الأشباح الحمقاء لأسلافك الوحوش لا يضايقني أنا إلا بقليل من الصداع (يقهقه).
بوريس : غير ـ غير ممكن!
ألكسس : نعم؟ انها خدعة مشرقية . أن الشخص الذي يخاف دائما من السم قد يعود نفسه قليلا قليلا على جرعة تبيد الإنسان العادي. احتراز هائل هذه الأيام لكنه ممتع عند شخص خبير بعتيق الأشياء مثلي. حسنا حسنا، انك تقوى على سماعي، أليس كذلك؟ لقد كان بإمكاني أن احتسيه بأكمله لكن نصفه يبدو أنه يكفيك. (يبذل بوريس جهدا للوصول الى ألكسس، لكنه يكاد ان يتداعى الى الأرض تقريبا) لا جدوى من ذلك يا بوريس شامرايف، أنصحك بأن تتشبث بالطاولة.

بوريس : لماذا؟ لماذا فعلت بي هذا؟
ألكسس : يا إله العرش! انني من طبقة وانت من طبقة أخرى. انك ارهابي، شيوعي دم أخي الذي أغتيل في كرونشتاد، وأرواح أصدقائي، والحفاظ على الأمبراطورية المقدسة ـ أليست هذه بأشياء؟ ليست بأشياء ـ بجنب تضرعات الحق القذرة عندك! ها! لقد ساقك الله الى يدي، فأنا ولست انت أداة الله هذا اليوم! أما زلت تستطيع سماعي يا بوريس ايفانوفتش؟ ها؟
بوريس : أجل!
ألكسس : هكذا! هنالك شيء أخير أود قوله! لماذا جازفت أنا بحياتي لأقضي عليك؟ تود معرفة ذلك، أليس كذلك؟ لماذا أدخلتك الى هنا من الأصل؟ كان بإمكانك أن تسأل نفسك هذا ان استطعت. ها ها! حسنا، ذلك لأن الناس اعتقدوا أن ألكسس الكسندروفتش لم يعد كسابق عهده، ولأنني أنا بنفسي أخذت أشكك في عقلي. وكان علي أن أضع نفسي أمام خطر محدق لا مفر منه وكان علي أن انظر الى فوهة مسدسك، وكان علي أن أضع حياتي بمواجهة حياتك في معركة ليس لدي فيها سلاح آخر، أو عون آخر غير هذا (يربت على جبينه) لا أظن أن قسطنطين سيقتل ملكي خلال خمس نقلات اليوم!
بوريس : شيطان! شيطان! (يتداعى ويسقط على الأرض).
ألكسس : إذن فاللعبة قد انتهت، أليس كذلك؟ حسنا حسنا حسنا! (يتناول غطاء من الكنبة ويرميه على بوريس ثم يقف فوقه).
ألكسس : (وكأنه يطرد شبحا) الى الليلة الخالية من أي نجم! الى الضباب الذي أبدا لن يزول! الى قاع العدم! عليك الرحمة! (يحرك الجرس ويقرعه، ثم يأخذ مكانه أمام رقعة الشطرنج، يدخل الخادم).
الخادم : هل قرعتم الجرس يا صاحب السعادة؟
ألكسس : اذهب الى الحديقة وابحث عن السيد قسطنطين وأخبره انني في أهبة لإنهاء مباراة الشطرنج التي ابتدأناها.
(ينحني الخادم ثم ينسحب)
ألكسس : (يدرس النقلات على رقعة الشطرنج) هكذا اذن! الفيل-الملك! لا، وجدتها! وجدتها! يا إلهي! ليس في خمس نقلات، ليس في خمس نقلات هذه الليلة! آه! ها ها! إذن حسنا حسنا حسنا! (يفرك يديه بنعومة ويرفع بصره في ذات اللحظة التي يدخل فيها قسطنطين).

ستار

* * *



البروفة

قاسم حداد ★

(١)

يستعد الممثل لكي يذهب الى البروفة.

يقرأ النص، يتخيله يحركه ويتحرك فيه، ثم يضع النص على الطاولة ويخرج من غرفة القراءة إلى فضاء الصالة. بعد القراءة وتخطيط الحركة وتخيلها، يبقى أن يدخل الممثل الى الحياة. هو الآن يستعد لمنح الكلام المكتوب طاقة الوقوف على قدمين. والتقدم الى الآخر مشحونا باللحم والعظم والدم البشري.

★ كاتب بحريني.

★ اللوحة للفنان سعيد أبورية – مصر.

(٢)

المسافة بين الشخصية والممثل لا تقاس بما بين الدم واللحم، لكن بما بين الروح والجسد.

يعلن الممثل أنه يتدرب (على الدور المسند إليه) لكي يقدر على تقمص الشخصية الجديدة بعد الخروج من شخصيته الأصلية. بمعنى أنه يتدرب على الهروب من شخصيته الأصلية للتماهي في شخصية ثانية. بمعنى أنه يريد أن يقنع أشخاصا آخرين (المخرج، الممثلون، الجمهور) بأنه – حين يبدأ في التمثيل – لا يعود نفس الشخص الحقيقي الذي يعرفونه، لكنه شخص

آخر اقترحه الكاتب وصاغه المخرج، يحاول هو أن يجعله موجودا. ولكي يطمئن الممثل الى تصديق كل أولئك الآخرين لهذه المسألة، سوف يعتبر كلمات الإطراء من المخرج وتصفيق الجمهور تأكيدا على أنهم قبلوا زعمه وتعاملوا مع أدائه على ذلك الأساس. وبالتالي فسوف يشعر بالأمان تماما، بحيث يستطيع، بكل حرية، أن يشحن الشخصية التي يؤديها بطاقة المعاني والدلالات والإيحاءات التي يريدها، وهو أيضا سوف يعتقد بأن كل ما سيجري على لسان هذه الشخصية لا يعدو كونه كلامها وصوتها ومعناها ودلالاتها وربما تصاعد الأداء ببعض الممثلين لكي يظهر الشخصية وهي تشطح الى الحد الذي تنقض كل ما يتوقعه المخرج منها وما يتوجب أن تصل الى الجمهور،كل ذلك تحت مظلة الإنفعال الفني الذي تتميز به موهبة هذا الممثل، الذي أصبح بدوره، يصدر عنه ثقة كاملة بأن الجميع لن يتجاوز الوهم بأن ما يراه ليس سوى ضرب من اجتهاد الممثل لأجل احياء النص بواسطة الخيال. ولن يستطيع الممثل مصادرة حق الآخرين في تشغيل مخيلتهم، ليروا في ذلك العرض شيئا يتمنى الممثل (في قرارته) ألا يروه أبدا.

(٣)

لكن الحقيقة ليست كذلك على وجه التقريب.

ففي كل ما سبق، لم يكن الممثل يتدرب على تقمص الشخصية الأخرى، تلك التي يرسمها النص ويصوغ المخرج ملامحها الدرامية. حقيقة الأمر، التي لن يغفل عنها الممثل الموهوب، تتمثل في الشهوة الكامنة لدى هذا الممثل لإزاحة الشخصية الفنية التي يقترحها النص والمخرج معا، واقتحام الفضاء كاملا بشخصيته الأصلية لكي تبدأ في الحضور الطاغي، بحيث يتوهم الجمهور بأن الممثل يتقمص شخصا آخر، في حين أنه لا يفعل غير التقدم إلينا بلحمه وعظمه وروحه وكامل عواطفه التي سوف تبدأ في التفجر أمامنا ،منتهزة حالة الوهم المركبة التي استطاع الممثل أن يفرضها على الجميع والجميع هنا سيكون على درجات متفاوتة من معرفة اللعبة. فالكاتب، وهو يتعامل مع ممثل موهوب، سوف يسره أن يرقب شخصيته وهي تتعرض لعملية التحول العميقة، منتقلة عبر تخوم شاحبة متلفعة بضباب شفيف، من وهم يقترحه المخرج مكللا بالثقة الإبداعية وهو يرى الى كائناته تتحقق منذ اللحظة الأولى بواسطة ممثل موهوب، منتقلة من وهم الجميع الى حلم الشخص.

(٤)

بالنسبة للكاتب على صعيد العرض، لا يعود مهما المعنى العام للنجاح والفشل.

بالنسبة للمخرج فهو الطرف الذي يسهر على صياغة ملامح الشخصية أمام الممثل، مقترحا أشكالا مختلفة من العناصر التعبيرية، مجتهدا بدأب وصبر كبيرين في سبيل أن يدرك الممثل، بمواهبه الثقافية والانسانية، الأبعاد الدرامية التي يعتقد المخرج أنها ممكنة، لكي يتسنى لهما معا (المخرج والممثل) تحقيق الشخصية التي كتبها النص. ولكنه (هذا المخرج خصوصا) سيصلي في أعماقه من أجل ألا يتقيد الممثل (الموهوب) بالتفاصيل التي يقدمها له، متمنيا بصمت أن يتجاوز الممثل الحدود الواضحة والمعلنة، وأن ينزع الى اكتشاف أعماق ذاته. والمخرج الذي يتعامل مع موهوبين سوف يطمئن لكل الخروجات التي يمارسها الممثل، متحررا من شخصية النص والإخراج متقدما إلينا بشخصية الذات الكامنة والمسكوت عنها، في هذه الحالة سيكون المخرج مدركا لما يحدث أمامه، فهو أقرب إلى هذا التحول من الكاتب لكنه سوف يهيء لما يجري ويحرص عليه، فالمخرج فيما يضع القناديل في طريق الممثل، سوف يطفئها بذيل قفطانه في غفلة من الممثل، لئلا تجد خطواته أرضا تم اكتشافها، المخرج، وهو يتصل بمحاولة الممثل الموهوب، وهو يضع قدمه على الأرض، يريد من الممثل أن يقوده نحو التخوم الجديدة التي يحلم بها المخرج إذن (إذا كان ممن يذهبون الى المكان المختلف في كل مرة) سوف يجدون في الممثل، غير الممثل، قائدا دليلا نحو التجربة الجديدة، وليس تابعا ذليلا لنصيحة النص ومواعظ الإخراج، فكلما نجح الممثل في تفادي وضع أقدامه على آثار من سبقوه. تيسر للمخرج (ومعه الكاتب) أن يطمئن الى أن التخوم التي تتراءى له ليست سوى الأفق، فالممثل، وهو يستعد للبروفة، لا يعرف سوى حقيقة واحدة، هي أن كل هذا العرض والمشهد ذريعة للبوح والتفجر الذاتي بواسطة خلع النص وشخصياته والخروج من الجلد الذي يتبرع به الكاتب والأقنعة التي يقترحها المخرج. فالبروفة هي لحظة الإنتقال من الخارج الى الداخل وليس العكس.

(٥)

الممثل الذي يحاول تقمص شخصية (أخرى)، سيفشل غالبا في التعبير عن ذاته.

فأنت لن تقبل الدور إلا لكونه يحمل قدرا منك، إلا لكونه يفتح لذاتك نافذة تطل منها على العالم. كلما ضاقت المسافة بينك وبين الشخصية، تضاعف الضوء المتفجر في داخلك. وبهذا تكون فترة التدريبات بمثابة الصقل الواعي للمرايا التي يمكن أن تعكس لاوعيك المكبوت أو الكامن. التدريب هنا ليس على ما

تعرفه وما هو مكتوب أو مخطط لـه عند المخرج. التدريب يكون مثمرا كلما توجه للجانب المجهول وغير المعروف فيك كذات أولا، وكممثل أثناء ذلك، وهـو جـانب لا يطـالـه النص ولا يستطيع المخرج إدراكه، أنت فُحسب يمكنك فتح الطـرق عليه لكي يندلع مثل نار في الهشيم، وبعدها سـوف ترى كيف تتحـول البروفة (وهي حالة الخلق المتـواصل) الى عوالم لا نهائية، حيث الكلمات والتوجيهات لا تمثل تخوما تحبسك، ولكنهـا تصبح آفاقا تغري بـالإقتحام والتقـدم، ومـا عليك إلا أن تتميز بـالبسالة والثقة والابداع، فليس عملك هو أن تنقل ما يقال لك، عملك هو أن تقول الشيء الذي لم يقله لك أحـد، وربما بالضبط، كشف الشيء الذي سكت عنـه الجميع، ولهذا فـإن البروفـة التهيؤ لاختراق الآخـر بـذاتك، وليس تقمص الآخـر، ففي كل مـرة يحاول فيهـا الممثل تقمص غيره حـرفيا سوف يقع في هـامش النص والعـرض معا، فـالتقمص عمليـة لا تتحقق لأنها غير ممكنة بسبب خـارجيتهـا ولاقتصـارها في حـدود الفعاليـة الفنية الخالصـة، فيما التمثيل ليس كذلك، التمثيل هو فعل إنساني أولا.

(٦)

أنت تتهيأ في التدريبـات لكي تستعد لحفلة نـزع الأقنعة لا لوضعها.

الوهم الـذي يصدر عنه الممثل معتقـدا بأن عليه أن يحسن اختيـار القناع المنـاسب واحكـامه على الشخص والملامح، هـو الوهم نفســه الذي يؤدي بـالعرض الى تقديم الآخـر على أشلاء الذات ورماده . وبـالتالي سيكون أمامنـا رصيد كبير من الأقنعة دون أن نلامس الشخـص الحقيقي الذي يظل مكبـوتا في الممثل. القنـاع (مهما أحسنت اختياره والتـواري خلفـه) يظل قناعـا لا يمثلك (لفرط مـا حاولت تمثيله)، إنه قنـاع / شخص آخر غيرك. وأنت لا تقدر على تقـديم غيرك على نفسك، مهما اتقنت التقمص، إنه شيء يشبه المستحيل، هو مستحيل بالمعنى المطلق للمحاكاة. فإنك سوف تـراكم القناع فـوق القناع، لكي تقنع المشـاهد بأنك لست أنت. ولعلك تنجح في ذلك، بمقدار نجـاحك في إقناع الكرسي بأنـه بهو البيت؟ الإنسان ليس قناعـا، كما أنـه ليس هو مطيـة أفكار. الأقنعـة لا تقدر على تحقيق ذاتها فكيف يكون بمقـدورها أن تحقق غيرها، الإنسان خصوصا. ليس ثمة قناع ينجح في ذلك.

لكنك بالمقابل ستكـون قادرا (ما دمت ممثلا مـوهوبا) أن تنـزع القناع الـذي تضعه طـوال الـوقت، وتقدم حقيقـة نفسك المتوارية تقف تحت ضوء ساطع أمام مرآة، أو العديد من المرايا. فـاذا سعيت في فترة التـدريب من أجل تحقيق ذاتك في العـرض، سيتاح لك أن تفوت على الشخصية الأخرى نيتها في نفيك.

البروفـة، من هـذه الشرفة، هي التهيـؤ، يـومـا بعد يـوم، لكشف الشخصيـة الأخـرى التـي يقترحهـا عليك النص، لا لتوهمهـا أو تقمصها أو التماهي فيهـا، ولكن للعمل على تفاديها أثناء العرض. ففي لحظة العـرض يتوجب علينا أن نتعرف عليك أنت، وليس غيرك، فالشخص الآخر يمكن أن نصـادفه هناك، في تحققه في الحيـاة. أما أنت، الممثل فعليك أن تحول دون امتثـالك لغيرك وغيرك هنـا سوف يكـون الكـاتب والمخرج والشخصيـة الأخرى، كل هؤلاء الـذين يطلبون منك تقمص ذواتهم، من يقدر على تقمص شخص آخر ... سواه؟

(٧)

ليس دقيقا القول بأن الممثل الجيد هو الذي يقنعنا بغيره، البهلوان في السيرك (وهـو فنان في مجاله) سيعمل على إقنـاعنا بأن القرد أقل مـوهبة منه. لكننا سنظل على يقين أنـه ليس قردا ثم نـواصل الضحك، فـلا محاولات البهلـوان تنتهي ولا نحن نصدق الممثل سيقنعنا بأنه هو عنـدما يقفُ في المشهد أيا كانت الشخصية وأيـا كان المشهـد. فليس من الحكمة أن يترك الممثل نفسـه خارج المشهـد ويـدخل علينـا بما لا ينتمي إليه. فـربما استهوانـا هذا العمل كبراعـة فنية لكنه بـالتأكيد لن يستـوقفنا كفعالية إنسـانية. ففي حضورنا رغبـة للتعرف على ذات الممثل وليس مـوضـوعـه. ثمـة مئات الممثلين ومـا لا يحصى من الموضوعـات، لكن ما يميز أداء الممثـل المحدد للدور المحـدد هو الذات الخاصة بالممثل. وعندما يزعم ممثل أنه سيقدم شخصية هاملت بمعزل عن ذاته، سوف يقـدم لنا أحد شيئين: إما ما كتبه شكسبير منـذ مئات السنين أو مـا اقترحـه المخـرج فحسب، والحقيقـة إننـا سنتعـرف على هـذين الاحتمالين كما لـو أنهما رسالـة محايدة خاليـة من الروح الإنسـانية الخاصة، رسـالـة باردة عـارية من اللحم والدم فقيرة الروح. الـروح هنا هي ذات الممثل الذي لابد له أن يقف في الشخصيـة والمشهد بما يكتنز به هو من مـوهبة وتجربة وخصوصية، وإلا فإننـا سنتصل بتقنية المخرج ونـص الكاتب، دون أن يستـوقفنا الحضـور الإنساني للممثل ربما لأنه غير موجود كفعل إبداع.

كيف يستقيم للممثل إذن الـزعم بأنـه حقق حضـوره الإبداعي في العرض؟

(٨)

نذهب الى العـرض المسرحي لا لنشاهد الحلاج ومـا جرى له، كلنـا يعرف ذلك أو سمع عنـه، نحن نذهب لكي نـرى الممثل المحدد وهـو يتوسل شخصية الحلاج، ويتفاداه، لكي يقـدم لنا تجربته هـو. هو كشخص في الحيـاة وتجربته فيهـا، وفيما عدا ذلك فإن العرض لن يشكل لنا حدثا ذا معنى. الممثل الذي اختار

أن يؤدي هذه الشخصية يتوجب عليه أن يكون مستعدا (بمعنى أن يكون قبل التدريبات وبدونها مهيئا) لأن يبوح لنا بمكنون ذاتي قد لا يوازي تجربة الحلاج، ولا يضاهيه أو يتجاوزه، ولكن لابد له أن يختلف عنه لحظة المنحنى الإنساني الذي تقاطع فيه معه. وهو بالتالي سيكون مستعدا لأن يتفادى مفهوم التقمص التقني الذي يتوهمه البعض لحظة العرض. إنه سيقدم لنا ذاته الخاصة كتجربة إنسانية، تجربة متصلة بالجذر الإنساني للحلاج من جهة، وبكاتب النص المعاصر من جهة، وبما يقترحه المخرج من جهة ثالثة. أقول متصلة وليست مقتصرة على ذلك. فثمة حقيقة (يمكن التثبت منها) في حياتنا تقول، بأنه لابد من العثور على شيء من تجربة الشخصية الدرامية في حياة الممثل، وهذا الشيء هو الذي سوف يسعى الممثل لتقديمه لنا والبوح به تحت ضوء البروفة وأمام مرايا المشهد. وسوف يتوقف الأمر دوما على مقدرة الممثل في العثور على ما يلامس شغافه من ملامح الشخصية الدرامية وتضاريسها الروحية والنفسية، فكلما توغل الممثل في تأمل أعماقه وسبر تفاصيل حياته، أتيحت له الفرص للإمساك بالعناصر الدرامية في فعاليته المسرحية، مما يحقق التفجرات الإبداعية بينه وبين الشخصية الأخرى، ففي كل منا شيء من جنون الملك لير وذعر هاملت وعقدة أوديب وعذاب عطيل ومنعطف الحلاج، وليس على الممثل إلا أن يتيح المجال لحرية مخيلته في اقتحام التخوم التي تحول بينه وبين ذاته الداخلية.

(٩)

في العرض لا يأتي الممثل لكي يقبل قمع المخرج بتوجيهاته، ولا مصادرة النص للنزوع الفطري لدى الممثل لأن يقول نفسه بدل أن ينقل نفوسا أخرى يرتديها ويجعلها مثل القميص وبقية أدوات الإكسسوار والديكور. التمثيل ليس كذلك. التمثيل ليس لاحقا لعناصر العرض والمشهد، ولكنه سابق عليه وفاعل فيه. وإذا أراد الممثل أن يمثل شخصية المرأة التي سيتحتم عليها قتل زوجها (ماديا أو معنويا) لتخلص لمن تحب. لابد أن نكتشف أن ثمة مشكلة ذاتية يحاول الممثل تجاوزها فيما يتعرض لهذه الشخصية، ليس لنقاء الممثل مما تعالجه المسرحية كموضوع خارج عن إرادة الشخص، ولكن خصوصا، لأن الممثل جاء العرض ليؤكد بأن أحدا منا لن يكون بريئا عندما يراقب ما يحدث، فما يحدث يحدث لأن أحدا منا سوف يخرج من العرض ليواجه ما يشبه أو يضاهي ذلك في الحياة خارج العرض، وبالتالي فإن الممثل لا يقول شيئا كتبه المؤلف أو تخيله المخرج، على العكس إنه يبوح بالشيء المغفل والمسكوت عنه، وهذا ما سيجعل أغلبية المشاهدين تغادر العرض، لا لكي (تخرج) من الصالة، لكن لكي (تدخل) في الحالة. وإذا كان ثمة من سيأتي الى العرض للتخلص (لئلا نقول التطهر) من حقيقته، بواسطة تقمص الممثل لشخصية درامية، ثم يذهب بعد ذلك الى الفراش مطمئنا الى أن كل شيء كان وهما محضا، عليه أن يعيد النظر في المفهوم المهيمن لمعنى التمثيل بوصفه جرعة مسكنة، بمساعدة ممثل لا علاقة له بالنص ولا بالعرض ولا بالشخصية الدرامية ولا بالموضوع، أكثر من هذا لا علاقة له بذاته كإنسان في الحياة، فالجميع كانوا يلعبون (بالمعنى المجاني للعب).

ممثل مثل هذا سيذهب الى فراشه (مثل ذلك المشاهد) مطمئنا بأن كل شيء ليس كذلك.

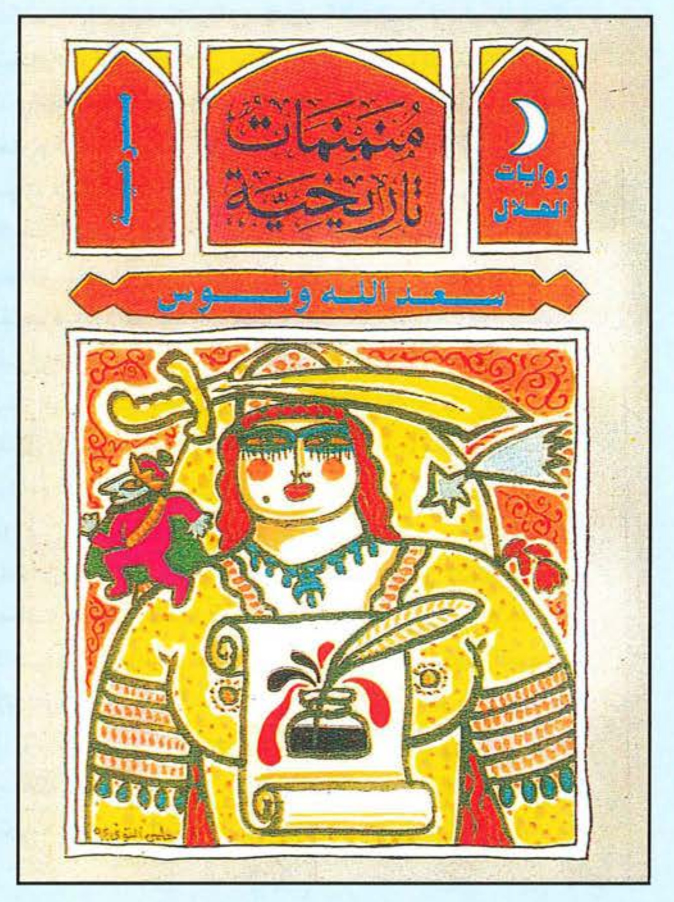
(١٠)

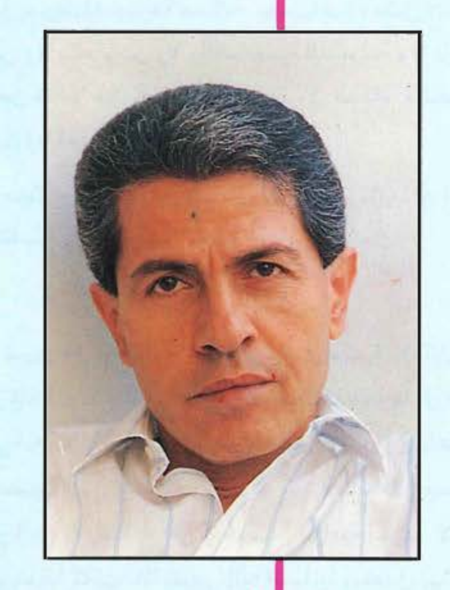
ترى هل يستطيع الممثل أن يقبل فكرة التمثيل عندما يشعر إنه قام بـ (الدور) الذي اسند إليه، محايدا الى هذا الحد؟ بمعنى أنه كان يؤدي دورا ليس له علاقة به. وإنما هو تقمص الشخصية التي ليست هو. وبناء عليه فإنه الآن يستعد لأن يجري البروفة القادمة على شخصية درامية أخرى، لا يعنيه أن يعرف ما إذا كانت ذاتا تنتمي إليه انسانيا ويتصل بها في البؤرة النفسية العميقة أم لا. كيف يمكننا مواصلة الخضوع للوهم الذي كان الجميع يمارس التمثيل مؤمنا بأن لا علاقة له بما يجري، وما هو إلا موصل جيد للنص والإخراج، وإنه سيكون دوما بريئا من الجنون والحب والحقد والشهوة والهزيمة والضعف والرغبة والتمرد والرفض والشك والعشق والذل والشجاعة والإحباط والأمل واليأس والخيانة والكذب والصدق والخبث والقسوة والخذلان والحنين والشيخوخة والطفولة، الى آخر هذه العناصر التي لن يخلو منها كائن إنساني على الإطلاق مثلما لن تخلق الشخصيات الدرامية بمعزل عنها.

(١١)

كيف يمكننا أن نقبل فكرة البروفة بوصفها تدريبات وتمارين يجتازها الممثل لكي يستعد للخروج من شخصيته وتقمص شخصية سواه؟ ألا يجوز لنا حقا أن نتوقف أمام هذه الفكرة لكي نتيقن ما إذا كنا نفعل الصواب، ونحن في وارد الحديث عن التمثيل باعتباره حياتنا؟

* * *





منمنمات سعدالله ونوس التاريخية

فريـــدة النقـــاش *

في مسرحيتـه «منمنمات تاريخيـة» التي يكشف اسمهـا عن التجاور والتجادل والتكرار اللانهائي يقدم لنا «سعدالله ونـوس» بـذكاء وصـدق واقتـدار واتقـان هزيمـة العـرب في الحاضر بـاستـدعـائه الماضي بعـد تفكيكـه،وهـو يستنبط مجموعـة من القوانين التي تحكم البناء التراجيدي،بإحالته الى تفصيـلات عــاديـة تسخـر منـه حين تنقلب البطـولـة التراجيدية الى ممارسة يومية..

بينما الهزيمـة التـاريخيـة على وشك الحدوث، يأتي الى القلعـة المحـاصرة التي دافع عنهـا الأمير «أزدار» ورفض تسليمها «لتيمور لنك» وجيشه الغازي في بداية القرن التاسع الهجـري، ويأتي «محمـد بـن أبي الطيب» أحـد الخصـوم السياسيين للأمير طالبا تسليم القلعة.

محمد : أيها الأمير إنك تتلاعب بمصير المدينة.

أزدار : أنا الذي أتلاعب بمصير المدينـة أم أولئك الذين تراموا على حـذاء العـدو، يلعقـونـه، ويسلمـون لـه أرواحهم وأموالهم!

محمد : ربما لن يعجبك كلامي ، لكن ألم يخطر لك أيها الأمير أن تتساءل عمن رمانا تحت قدمي العدو، تقول إننا بلا حياء،ولكن من الـذي قتل حياءنا وبدد عزمنـا ! أليس هو الحاكم الذي تحمل رايته،أليس هـو ذلك الغلام المشغول بـذكره وخمره والـذي فر بعسـاكره دون أن يقول لنـا كلمـة، أو يترك لنا تـدبيرا أو خطـة! وأنت أنت أيها الأمير ألم تقتل حياءنا، وتبدد عزمنا قبل مجيء الحاكم وهروبه الشائن ألم تحرمنا السلاح حين طلبناه! ألم تجعلنا أغرابا في مدينتنا لأننا نخالفك الرأي..).

ولكننـا لا نستطيع أن نمنح مشـاعرنـا لمحمد بن أبي الطيب،ولا أن نتخلى عن الأمير الــذي قـاتل حتى النهـايـة

★ كاتبة مصرية.

ليحفظ شرف الأمة كما رآه لا ليحقق صيتا كما اتهمه خصومه. فعلى امتداد المسرحية سوف تتكرر كل منمنمة ونقيضها ولكن في إطار من الجدل والصراع الدرامي الحي الذي يلقي بظله على الواقع الراهن، وكأنما يتكرر بدوره كواحدة من المنمنمات التي تجعل مستويات النص متجاورة لحظة تجادلها مع مسافة حرة لخيال المخرج أو القارىء يملؤها التشخيص حين تخرج الشخصية من جلدها لتعلق أو تتحدث باسم نفسها. أي الراهن.

وهي تقنية وإن ارتبطت في شكلها العالمي بمسرح بريخت إلا أن البحث في أشكال الأداء الملحمي للقصيدة الشعبية كما درسها «عبدالقادر علولة» المسرحي الجزائري الشهيد، وبين لنا أنها تقنية موجودة في أشكال التمسرح العربي الشعبية.

ثمة مقابلة دائمة بين مثقف ومثقف، بين رجل دين ورجل دين، عسكري وعسكري، حلم وحلم آخر، مؤرخ ومؤرخ (والبلاد التي تنوع عليها مهترئة وغزوة بدون غزو) كما يقول ابن خلدون لتلميذه «شرف الدين» ثمة وعي بالحالة الواقعية العارية، ووعي ممكن ينهض على الثقة بالناس وتسليحهم لمواجهة الهزيمة. ولكن هذا الوعي الأخير أعزل، فالقوة والسلطان والجيوش والثقافة تحت إمرة الذين لا يحلمون ولا يرون إلا ما هو تحت أقدامهم سواء الوقائع الدرامية أو في الحاضر الذي تخاطبه المسرحية.

الشعب غريب وعاجز أمام عربدة جيش الحاكم قبل جيش العدو يقول مروان ابن الشعب البسيط النموذج المليء بالأسئلة والشكوك: «إنهم يتصرفون مع المدينة وكأنها مباحة لهم، يستطيعون أن يأخذوا ويغتصبوا ما يشاءون..».

وتقول «ريحانة» التي باعها أبوها كجارية بعد أن جاع وجاعت، باعها لتاجر يرى في الاستسلام للعدو مجرد صفقة تجارية، وفي تجارة المواد الغذائية الشحيحة شطارة. تقول «كلهم تتار يا شعبان.. قومنا تتار.. والتتار تتار.. كلهم تتار وأنا وأنت غريبان..»

إنها غربة الشعب المنفي لأن الشرط الانساني الحق الذي ينمو في ظل حرية داخلية وبيئة خارجية توفر الأمن والعدل لم يتحقق أبدا لا في الماضي ولا في الحاضر. وكأن «شعبان» هو ذلك العراف الأعمى تيريزياس في التراجيديا الاغريقية، أو هو وريحانة كورس هذه التراجيديا، رغم أننا إزاء عمل تحددت فيه المصائر التاريخية سلفا فأصبح وجودهما المنذر إحالة دائمة للجموع الصامتة التي تحرقها النيران وتحصدها الحرب دون أن تتمكن من الدفاع عن نفسها، ويصادر الاستبداد الروحي على وعيها فتنخرط بحماس باسم الدين في إحراق «بيوت الخنا» وكبس الأماكن التي تعمل فيها الخمور «فأراقوها وأمسكوا من يعملها» ويتواكب ذلك كله مع وصول جيوش التتار الى بعلبك، وعودة نائب حمص هاربا الى دمشق.

«وصلت طلائع جيش الحاكم» وفي السادس منه كان دخول السلطان الناصر فريج بن برقوق الى دمشق، وكان دخوله يوما مهولا من كثرة صراخ الناس وبكائهم والابتهال الى الله بنصرته..

إنهم يصرخون طلبا للنصر دون أن يتقدموا لصنعه فقد فعل الاستلاب الروحي فعله.

وهنا تبرز حقيقة إبعاد الشيخ جمال الدين بن الشرائجي وإحراق كتبه ليكون الناس بعيدين عن التفكير العقلاني الحر، ويتقدم التجار ليبرروا تسليم المدينة لتيمور لنك على أساس القراءة المتخلفة للدين التي هي على العكس تماما من قراءة بن الشرائجي التي تعلي من شأن العقل والإرادة، وترى في مشيئة الله عدلا وحرية.

ويأتي التفسير العصري للمخرج «عصام السيد» الذي قدم عرضا بديعا للمسرحية على خشبة المسرح القومي في القاهرة الذي أطر الشيخ «برهان الدين الشاذلي» الذي شارك في فتوى احراق الكتب ونزل به الى الصالة وعقد صلة بينه وبين الجمهور وجعل منه محرضا عصريا ضد الغزو أي ضد التتار المعاصرين تاركا للمشاهد أن يستدعي الاحتلال الصهيوني ومقاومة كل من «حماس» و«الجهاد» في فلسطين و «حزب الله» في لبنان له. . دون أن يستكمل المخرج الصور العميقة الحية في النص للقراءات الأخرى فهو لم يفعل نفس الشيء مع الشيخ جمال الدين بن الشرائجي الذي دعا بدوره الى المقاومة ولكنه وضعها في إطار من التحرير الأشمل للإنسان وذلك النص البديع الذي قدمه لنا المؤلف كتفصيل آخر وكأنه شهادته فيقول الشيخ الذي ينتظر الموت مرفوعا على صليب:

«أنا الشيخ جمال الدين بن الشرائجي، آمنت أن العقل خير من النقل، وأن الله عادل لا يقدّر على عباده الفقر أو الذل، فأذاع أحدهم أمري، فاستدعاني قضاة دمشق الأربعة. وبعد السب والضرب وإحراق كتبي، رموني في سجن القلعة. وحين حل تيمور في ظاهر المدينة، وجاء سلطان مصر والشام لمدافعته، أبكاني القهر، وعز على ألا أكون مع الأمة في مواجهة

هذه المحنة، فالتمست من السلطان النظر في أمري فلما سأل وعرف مقالتي، غضب وأمر أن يضيق على من سجني ثم رحل الحاكم فجأة، وترك دمشق أكلة لتيمور، فقرر القضاة والأعيان أن يسلموا المدينة للعدو إلا قلعتها،فقد أبى الأمير أزدار إلا أن يقاوم ويقاتل فاتصلت بالأمير، ورجوته أن يطلق سراحي ويضمني الى مقاتليه، فخشي أن يلومه الناس أو أن يؤخذ بذنبي، وطلب مني مترفقا أن أتجمل بالصبر وان استعين بالله على بلائي، ثم انهزم صاحب القلعة، واستبيحت دمشق وذات يوم قادني عساكر الى حضرة تيمور، وكان يجلس عند قدميه نفر من علماء المسلمين،عرفت منهم الشيخ محيي الدين بن العز،والشيخ عبدالرحمن بن خلدون، فإستفسر عن خبري وفحوى خطابي، ولما أخبروه بلسانه الأعجمي علا وجهه الغضب، وأمر أن أجلد وأصلب حتى ينفذ في قضاء الله . فعجبت من اتفاقهم في أمري على ما بينهم من الحرب وسفك الدماء..».

نعم لقد بدأ سقوط دمشق عندما أحرقت الكتب ونفي الجدل كما تضع المسألة الناقدة الشابة «مايسة زكي» في مقالها البديع عن النص – العرض في عدد أبريل ١٩٩٥ من أدب ونقد .

وهكذا سعد الله لا يكتفي بعرض روح فترته المعاشة من وقائع العالم القديم التاريخية بل «يدفع الى الحياة تلك الأحداث التراجيدية الموغلة في القدم التي كانت تستند الى تجارب تاريخية أخلاقية مشابهة داخليا لتجارب عصره بالذات، وبذلك يكشف شكل الدراما ألمع السمات التي يتشارك فيها العصران موضوعيا ..»، وتتكشف لنا نحن قراء ومشاهدي المسرحية الجدلية الداخلية لأزمة عميقة يدخل إليها نظام من العلاقات والقوى آخذ في التحلل والتناثر شظايا، في إطار بنية الفلسفة العربية الاسلامية القائمة على توحيد المتناقضات،

فهل معنى هذا أن تطابق العصرين لا يعني– دراميا – أن تغيرا ما قد حدث على امتداد ما يزيد على الخمسمائة عام كلا، بل إن التغير ماثل منذ اللحظة الأولى بتلك النظرة المتفحصة الجدلية لما هو أبعد من الظاهرة بشكلها المتطور والتي تجعلنا نكتشف القانون الأساسي وهو يفعل فعله.

وهو يراهن على وعي القاريء المتفرج، ووعيه هو كمسرحي معاصر لنرى جميعا ذلك التغير والفارق الكبير بين هزيمة وقعت في الماضي وأخرى نعيشها وحقيقة تطور الوعي التاريخي تطورا غير مسبوق إذ أصبح وعي البشر بدورهم حقيقة، والفعالية الإنسانية والإرادة الحرة حقيقة٬ صحيح أن «الشرائجي» قد صلب. لكن سعاد التي لم يكن حلمها سوى صور لغزو بيروت المعاصرة قد اختارت طريقة موتها بكامل إرادتها وبعد أن سألت حبيبها أين الله؟

وأصبح من الممكن خروج مسرحيات تاريخية ناجحة على صعيد الكتابة، واندلاع الثورات الكبرى والانتفاضات الشعبية على صعيد الواقع بصرف النظر عن المصائر.

ومن الكتابة عموما، الكتابة المسرحية هنا فإن الصدق الموضوعي لابد أن يكون أولا صدقا فنيا يصور الصدامات المركزية الكبيرة وتشابك المصائر تبرز فيه نقاط التحول على أعلى درجة من التكثيف وهنا يكون السؤال ما إذا كان الماضي شيئا قابلا للمعرفة كما يطرح لوكاش ويرد إنها المسألة التي تعتمد دائما على مدى معرفة الحاضر، ومدى ما يستطيع الموقف المعاصر أن يكشف بوضوح الاتجاهات الخاصة موضوعيا في الحاضر. وموضوعيا تعتمد المسألة على كيفية ومدى التوسع أو الكبح أو المنع الذي تلقاه معرفة تطور الماضي على يد التركيب الاجتماعي للحاضر ومستوى تطوره وطابع صراعه الطبقي..»

إننا نستطيع أن نتبين كيف أن كل المفاتيح الرئيسية لهذه البنية المسرحية المعقدة بتيماتها المتداخلة وتقنياتها الدقيقة كالوشى والزجاج المعشق وفن الخط العربي تصل جميعا الى هذه الرسالة البسيطة الواضحة كشمس الصباح حين تحكي سعاد حلمها لحبيبها شرف الدين نموذج المثقف الذي يحمل القلم والسيف دون ادعاء «وحضر أبي الى جواري، وقال لي كئيبا أتعرفين هذه الأحياء، فقلت له لا فأخذ يسمي الأحياء واحدا واحدا، هذا عرب نعير. وهذا عرب بني حارثة وهذا عرب الشام.. وهذا عرب مصر والقاهرة، وأولئك من عرب قحطان وأولئك من عرب إفريقيا» كانوا جميعا يتفرجون ولا يبالون، وظللنا طائر كبير يهدر، وصرخت ثم صحوت مقهورة وحزينة، كان مناما موحشا ومخيفا..

ألم يكن هذا هو حال العرب لدى غزو بيروت.

لكن علينا أن نراهن على حضورنا ووعي ذلك المثقف الآخر شرف الدين «قال ابن خلدون، ولعله محق، إننا نعيش زمن الاضمحلال، ولكن اذا لم يعمل المرء شيئا في مثل هذا الزمن ففي أي زمن سيعمل ؟! سألت كم سيصمد! وأقول لك: إننا سنصمد حتى يتغير شيء في هذه الأمة. لابد أن يتغير شيء وإلا فقدنا حقنا في الوجود..».

نقدم في هذا العدد مفكرين، كل له انشغالاته وهواجسه ورؤاه التي تشكل عدته المعرفية في حقول الفكر والتحليل.

مطاع صفدي المفكر ورئيس معهد الانماء العربي في بيروت ومحمد عابد الجابري المفكر المغربي المعروف، في سياق انفتاح «نزوى» على بوابات الأفكار المختلفة بمفاهيمها وصراعها وآلياتها، عددا بعد عدد... التقاهما الناقد ماجد السامرائي★

مطاع صفدي في نظرة الى الواقع الفكري:

من الحداثة .. الى «الحداثة البعديّة»

هل نستطيع القول اليوم: إننا، نحن العرب، نمتلك رؤيتنا الواضحة في مجالات الفكر؟

إن صورة الواقع في تفكيرنا وما نقدم من رؤى فكرية وأخرى إبداعية تبدو، في عديد الحالات، صورة شفافة. فهناك قابلية واسعة للبحث والابداع.. وهناك إمتداد واضح لبعض رؤانا – وهو ما يعكسه اليوم عدد من مفكرينا وهم يقودون تقدمنا الثقافي للخروج بالواقع العربي من حالات الظلامية مقدمين ما يجد فيه إنسان العصر أفكارا حية قابلة للتفاعل مع طفرات الأزمنة الجديدة.

إن مفكرا مثل «مطاع صفدي» ينظر الى الوجود من موقف إبداع الوجود، والابداع في الوجود يحمل فيما يكتب ويقول، ما يمكن اعتباره: تبدلا في رؤية العالم، واضعا نفسه لا بين التراث والحداثة، وإنما بين المعاصرة والحداثة وصولا الى ما يدعوه بـ «الحداثة البُعدية» التي يجد أنها يمكن أن تملأ هذا الحقل الفارغ من الواقع، بالرجوع الى ما هو إبداعي في القيم والمفاهيم..

وهذا الحوار معه ينطوي على / وينفتح عن مقتربات تمثل تفكيره هذا وترسم مسارات تفكيره فيه:

★ **أود لو نبدأ بما يمكن أن يعتبر مراجعة للمشروع الفكري الذي بدأت منه، ومعه، منذ أواخر الخمسينات، وأخذ صورته التأسيسية منذ مطلع الستينات في: «الثوري والعربي الثوري» و«مصير الآيديولوجيات الثورية»، ثم في «الحرية والوجود» وما رافقها، أو زامنها من كتابات لك أخذت المنحى ذاته وسارت في هذا الاتجاه.. فأسأل: أي هاجس فكري / فلسفي كان وراء هذا المشروع؟**

□ الحقيقة إن السؤال يعيدني الى ما قبل ثلاثين سنة على الأقل. سأحاول قدر الامكان، أن استرجع ذاكرة فكرية لابد أن ترتبط بذاكرة وقائعية، لأن الحدث الفكري كان دائما مصاحبا للحدث الواقعي.

أستطيع القول: إن تفكيري، منذ البداية، ولد وهو في حمأة الحدث. فهو فكر يحاول، قدر الامكان، أن يسأل ما يجري حوله، وأن يستطلع آفاق القضايا التي كانت تطرح، بعنف شديد، على جيل من الشباب حلم بتغيير العالم من خلال

★ كاتب عراقي.

تغيير أفكاره .. من خلال ابتكار الأفكار.. من خلال التطلع الى ما يشبه أفقا من الأحلام المغزولة بالتطلعات الانسانية المشروعة.. لأن الفكر في تلك المرحلة، كان من لهيب المعركة، وكان حارا مثل تلك المعركة، ومتلونا بألوانها، ويتشظى بشظاياها، ويتصاعد بصعودها، ويهبط أيضا عندما تهبط نفحاتها وتطلعاتها الكبرى. فمنذ البداية كان هاجسي الأول أن أجعل الحدث محكا فيه. ولم نكن نتطلع بصورة عامة الى ما يتجاوز البرهة الآنية التي تجعلنا مأزومين بمشكلة أن نحقق - كما كنا نقول في ذلك الوقت - وجودنا بموازاة وجود الأمة، وأن نجترح شعارات هي لذاتنا كما هي لذات الأمة. فكان التفكير منجبلا بطينة التكوين. فلا تفكير بدون تكوين .. كان هاجس التكوين هو هاجس الفكر. ومن هنا كانت لهذا الفكر مزاياه، وكانت له سقطاته، لأن التكوين لم يكن دائما على مستوى الأمل فيه - فكثيرا ما كان هذا التكوين يأتي ناقصا، قابلا للتحريف قابلا للغدر به من قبل تلك الأفكار الأخرى التي كانت تخشى من خروج التكوين عن سلطتها..

وما دمنا نبحث في التكوين، فإن هناك مسألة كينونة أيضا. فالتكوين هو أن يكون المرء، ليس فقط على مستوى الفكرة، بل مادة للفكرة، قادرا على أن يصبح هو «المفكر به» وهو «ما ليس المفكر به» في آن واحد - بمعنى : أنه دائما يتجاوز معطياته المباشرة ويتشوف الآفاق. لذلك عندما كنت أجرب الكتابة في هذه الموضوعات كانت مسألة التكوين هاجسي، وكنت أبحث عن «نماذج تكوين» سواء منها النماذج السابقة التي يقدمها لنا تراثنا، أو النماذج التكوينية التي برزت في المشروع الثقافي الغربي.

منذ البداية كنت أحرص على أن أنظر في الخطين المتوازيين: بين تجربتنا والتجربة العالمية . وكان شعوري دائما بأنه لا يمكن لتجربتنا أن تأخذ بعدها المعاصر والكينوني إن لم تتحاور مع ما هو موجود في هذا العالم.. مع ما يمكن أن يقدمه لنا العالم من مشروعاته الثقافية الكبرى. وبالطبع كان المشروع الثقافي الغربي أعلى هذه المشروعات، وكنا نحن ، نعيش عى هامشه.. مرة نتصدى له بالسياسة، وأخرى نتصدى له بالفكر .. وكانت المشكلة هي أن نصل ما بين السياسة والفكر في نوع من صياغة آيديولوجية معينة أطلقنا عليها كثيرا من أفكارنا السابقة التي امتزجت دائما بالعمل السياسي اليومي ضمن الجماهير وضمن النخب المثقفة والنخب البرجوازية وغيرها - التي كانت تبرز على سطح الواقع الاجتماعي آنذاك.

فهاجس التكوين إذن، لا يمكن أن يكون حصريا، بل يجب أن يكون، منذ البداية، منفتحا فما أن تطرح مشكلة التكوين حتى ينفتح أمامك الأفق الواسع الذي يتضمنه لفظ «الكينونة» بالذات. فعندما تكون بصدد «مشروع تكوين» لابد أن تكون كينونيا.. لابد أن تتطلع الى مجمل ما تقدمه لك تجربة الوجود.

هذا الربط بين الخاص والعام. بين الذاتي والموضوعي.. بين الآني والتاريخي قضية لا فكاك منها.. ونخطيء دائما حين نلحق بطرف دون آخر، ونخطيء أيضا حين نجعل من الطرفين ثنائية متصارعة لابد من إلغاء أحد القطبين ليقوم القطب الآخر - تلك المشكلة التي تورطنا فيها جميعا تحت اسم «الأصالة والمعاصرة» من جهة، و «الذاتية والاغتراب» من جهة ثانية، وكل هذه الثنائيات التي شغلت فكر الجيل العربي منذ أواخر الخمسينات وصولا الى السنوات الأخيرة.

* **ولكن كما يتبدى لي من متابعتي لما تكتب أنك قد حسمت هذه القضية في الأقل فيما قدمته خلال السنوات الأخيرة - في إطار مشروعك الثقافي - الفكري هذا.**

□ أنا نفسي يجب أن أعترف بأنني كنت غارقا ومستغرقا في لعبة الثنائيات تلك وكنا مأخوذين جميعا بتلك الشبكة المجردة القاتلة، وحتى أتخلص منها كان لابد لي من نوع من القطيعة أحدثها مع فكري بالذات لكي أتخلص من وطأة الثنائية دون أن أنظر الى الموضوع نظرة عرضانية، وليس نظرة تاريخانية (المقصود بالنظرة التاريخانية، هنا، هي النظرة الخطية التي لا تستطيع أن ترى الى الأشياء إلا كما كانت متتابعة وهي ما اسميه الآن: المشهدية). فنحن كنا مأخوذين بفكرة أن شيئا يجب أن يتبع شيئا آخر، وأن يدمره بتجاوزه الى شيء آخر - وهكذا.

هكذا علمتنا الفكرة التاريخانية التي جاءتنا من ثقافة غربية من ناحية وأيضا ثقافة عربية إسلامية قديمة، من ناحية ثانية، فالتخلص من الثنائية هو التخلص من الفكر الخطي.. من الفكر الذي لا يستطيع أن يقدم فكرة إلا إذا نفي سواها.. إلا إذا نفي ما سبقها، وإلا إذا جعل من ذاته عقبة لما يمكن أن يأتي بعدها. فالثنائية نوع من الفخ الذي يمكن للفكر أن يقع فيه عن طواعية، دون أن يحس بوطأته إلا في وقت متأخر.

* **أجدني أعود ثانية الى بدايات مشروعك الثقافي. الذي تستأنفه اليوم على نحو الآخر، والذي ترافق عندك، بداية مع التجربة الابداعية في الشعر، والقصة القصيرة والرواية، فهل كنت، من خلال هذه الأنواع الأدبية، تعمل على التعبير عن هذا الهاجس، أم عن هاجس آخر، مصاحب؟**

□ كما قلت: عندما يكون المرء منشغلا بمشكلة وجودية أطلقت عليها «التكوين» فـانـه مضطـر ألا يحصر نفسـه في أداة واحدة من أدوات التعبير. فـالتكوين، بطبيعته شمـولي، وله جـانبه الشعـري، كما له جـانبـه الفني الموسيقي وجانبـه الأدبي ، الـروائي القصصي وهناك المعـانـاة الواحـدة التي يمكن أن تسربها في نص ينتمـي الى هــذه الأنـــواع ومــا استطعت أن أكتشفـه من أن النص يمكن أن يكـون بـدون أنواع كان بعد تجربة طـويلة. فالآن أنا أكتب النص الذي لا يمكن أن تقول عنـه إنه نص فلسفي خـالص، ولا هو نص قصصي. إلا أنـــه نص يمكن أن يستفيــد من جميع أدوات التعبير، قدر الامكان.

في الماضي كنـا نشعر بهذا الأسر أو الحصــار: أما أن تكـون شاعرا، أو كاتبا ,, أو تكـون مفكرا، أو موسيقيا. بينما نجد الآن أن «الحداثـة البعـدية» نسفت هـذه الحصـارات التي يفرضها الفكر على نفسه ، وأطلقـت مصطلحا جديدا اسمه: «النص» فقط – النص المبدع الـذي يجمع لهجة روائية على عمق فكري على نغم مـوسيقي على مشهدية فنيـة. وهكذا . فأنـــا، في الماضي كنت مضطـرا لأن أكتب في هــذه الأنـواع جميعها، أو أن أقـدم فيها ما أستطيـع. أما الآن فأنت تكتب نصا إبداعيا بدون حصار الأنواع التقليدية الكلاسيكية.

*** وهل يمثل هذا، بالنسبة لك، تطورا أم تحوّلا؟**

□ أعتقد أنـه تحوّل، لأنه يشكل تجاوزا لسلطة المتعـارف عليه، فعندما نكون خاضعين لسلطة المتعارف عليه نجبر أنفسنا على التكيف مع النماذج المعطـاة أو المقــدمــة، في حين أنك عنـدما تقترب أكثـر فـأكثـر من ذاتك ومن هـواجسك ومن لهجتك الشخصيـة والذاتيـة، تجـد أنك قادر على أن تقـدم النموذج الذي هو ليس بالنموذج المتعارف عليه، ويمكن أن يكون أقرب الى ذاتك والى نفسك من التقسيمات الموضوعية التي عاش عليها نقادنا في أجيال معينة.

*** هنـــا أجـدني أسألك : على أي نحـو تبـدأ اليـوم جـدلك الفكري والثقافي مع عصرك؟**

□ اليوم الأفق العالمي على وسعه أصبح ضيقا، والمفكر أو المبدع لابد له من أن يوجد زاويتـه الخاصة من هذه السعة الغنية بالتفـاصيل النـوعية أكثر مـن غناها بـالتفاصيـل الكمية. فا لمشهدية العالمية اليوم مشهـدية خاصة بكل ما لديها من أشكال الابـداع، لأن الحجر قد ارتفع عنهـا وأصبحت كلها معـروضـة في مشهـديـة واسعـة. فأنـا متعتي الكبرى في التحـاور مع بعض مـا ألقــاه في شعـابها .. مع بعض مـا يشعرني بـأنني أوجد على مستـواها ولو للحظـات.. وأنني مضطر لأن أكتشف أن ثمـة لغة خـاصة هي بنت سـاعتها لأتحاور مع هـذا المذهب، أو مع هـذا الشاعـر، أو مع هـذه القطعة الفنية، أو مع هذه الرواية. لم يأت عصر على تاريخ الفكر والابـداع كعصرنا الحاضر من حيث إنعدام المســافة مع وجود المســافات. بمعنى : أن «المسافة الجغـرافية» لم تعد لها قيمة، لكن هناك فقط «مسافة التحقيب الثقافي». أي أنك تقول مثلا: إن بلدا عربيا يمت الى عصر ثقافي متخلف .. في حين أن بلدا آخر ينتمي الى عصر ثقافي متقدم. هذا النوع من التفارق بين الأزمنـة الثقافيـة هو أكبر مشكلة يعـانيها المثقف العربي. فهو لا يحس نفسه «موجودا في صحنه» – كما يقول الفرنسيون – عندمـا يتجاور، مع رواية جديدة مثل الـروايـة التي أصـدرها «سـوليرز» أخيرا ، واسمهـا «السر» فهي رواية إذا ما ترجمت الى العربية سيصعب على معظم القراء أن يتفاعلـوا معها. في حين أن المثقفين في قطاع واسع من الغـرب رحب بهذا العمل واعتبره عمـلا إبداعيـا يعبر عن صميم «الحداثة البعدية» ..

هـذا التفارق والتخـالف بين الأزمنـة الثقـافيـة الذي هـو مصـدر الكثير من سـوء التفــاهـم في مشكلـة الحوار بين الشمال والجنـوب، إذا مـا طرحنـا الموضـوع في مستـو التعارضـات السياسية والثقافيـة. فالغربي مثلا، يستغرب حين يجد العربي يعيد تفـاعله مع نموذج معين من الماضي ويعمل كل ما يقـدمه له الحاضر. نعم، يمكن لـلانسان أن يتفاعل مع نموذج من الماضي شرط ألا يكـون هذا النموذج إحتكاريا – يحتكر ساحة الحاضر. الآن «الحداثة البعدية» تقدم لك كنـوز ثقافاتها قـديمها وحديثهـا، دون مزاحمة، ودون عملية صراع بين النماذج (صراع القاتل والمقتول).

*** وأنت شخصيا أيـن تضع نفسك من هذه الاطـروحات؟ وعلى أي نحو تتمثل القضيـه الفكرية لعصرنـا وتقدم قضيتك الفكرية فيه؟**

□ القضية الفكرية بالنسبة للعصر العربي هي : إن هذا العصر العـربي يعيش، مكانيـا، في حـاضر العالم. لكنـه، زمانيـا، متخلف – وهـذه من أكبر المشكلات. في حين أن مـا اسميه الآن بالحداثة البعدية موطنها الفكري والروحي هو الوطن العربي أكثر من الموطن الغربي لأن طـابع الثقافة العربية، في الأصل، ليس خطيـا. هي، منـذ الأصل، كانـت تعدديـة. ومنذ خرج العـرب من جزيرتهم تحت لواء الاسـلام كانوا من أكثـر شعوب الأرض إنفتـاحـا على مختلف الثقافـات، ليقيمـوا بينهم وبينهـا حـوارا دون أن يحسـوا بتهـديـد لهويتهم ولا بغزو خـارجي. فكانـوا يتفاعلون مع ثقافات متعـارضـة ومتنـاقضـة، ولكنهم يضعـونها في مستـوى متكـامل كما تضـع الحداثة البعـديـه الآن مختلف المذاهب والنزعـات على سطح عرضـاني، شرط أن تقدمهـم هادئين وغير عنيفين أو حـــدّيين قصـــوويين، بهذا المعنى : إن

الحضارة العربية، في أصلها، كانت موطن الحداثة البعدية، في حين أن الغرب فرض على نفسه حداثة منحرفة ولّدت ذاتية مطلقة حاولت أن تعتبر نفسها هي «المركز» وكل الآخرين ليسوا فقط في «المحيط» ولكنهم في «الهامش»، وامتلاكهم من كينونتهم أقل حتى من امتلاكهم من جسدهم المادي الذي يقدمهم كبشر يمكن أن ينظر إليهم على أنهم كائنات إنسانية.

«الحداثة البعديّة» ليس لها زمن – وهذه نقطة مهمة جدا – فهي ليست بنت القرن العشرين، أو بنت نهايته. بل قد تجدها عند شعوب كثيرة. في الهند تجد الحداثة البعدية منذ ألفي سنة، أو أكثر تجدها عند اليونان في المرحلة ما قبل السقراطية، بشكل خاص، عندما كان الفلاسفة اليونان، والمبدعون اليونانيون يقدمون نماذجهم كما لو أنها مذاهب إطلاقية، بل هي تمارين على الابداع ... تمارين على الحب.. تمارين على الجاذبية الفنية..

*** يقدمون مشروعا على صلة بمستقبل الانسان.. وأيضا يقدمون تنويعا لصور عن مستقبل الانسان، وان لم يكن واضحا لديهم آنذاك. في حين أن «الحداثة البعديّة» عندما تسلمها العرب، يوم تسلموا قيادة الأفق العالمي، لم يمحوا معالم مشهدية هذا الأفق بل أحيوها، وقدموا لونهم الشفاف الذي يعطي الشيء المرئي ظلا دون أن يمسحه مسحا من جذوره.**

*** في ضوء هذا الذي تقول يخطر لي أن أسألك: على أي نحو فكرت، أنت شخصيا بالحداثة بدءا وعلى أي نحو تتمثلها اليوم؟**

□ كانت «الحداثة في الماضي مسلطة علينا كما لو كانت نوعا من التشاكل مع المفروض علينا – أي نوعا من المضاهاة والتشبيه والتشابه والمماثلة مع «الآخر» مع كل ما تخلفه هذه العلاقة من ضغائن ومن شعور بالصغار أمام ما نقلده، وأمام ما نتمثله. في حين أن الحداثة المصححة الآن هي التي لا تجد في النموذج نوعا من كثافة تكوينية يفتقر إليها من يريد أن يتشبه بها. بالعكس، هناك نوع من التكوين المنتشر، وليس التكوين المركز في إيقونات جامدة وساكنة في الماضي كنا نعاني، مع الجيل بتمامه مشكلة «أنا» أو «الآخر».. أنا والغرب.. الغرب وأنا بطريقة حدّية تنازعية، وبقضية مفروضة ضمن قالب الثنائيات الفكرية.. الثنائيات السياسية.. الثنائيات العقائدية. في حين أن الحداثة الصحيحة والسليمة هي أن تنظر الى الغرب كما لو كان هو صاحب مشروع بين إيقونات إنسانية أخرى لها مشروعاتها أيضا التي قد تستحق أحيانا، إحتراما أكبر من الاحترام الذي كنا نكنه فقط للنموذج الغربي المتعالي..

لكن مشكلة الغربي هي أنه قبض على أهم إختراع، هو ملك الانسانية بكاملها: التكنولوجيا، قبض عليه وجعله حكرا له، وحصرا وحصارا لإرادته، باستخدامه والاستئثار به دون غيره. ففي حين أن «الحداثة البعدية» شمولية وعرضانية، نجد «المشروع الغربي» ذاتوي تمركزي تكثفي، يحاول أن يمتلك ما هو ملك الانسانية بعامة، ويجعله ملكا له وحده.. ويحتكره ويستخدمه ضد بقية أنداده.

*** يبدو لي أنك، فكرا وتفكيرا، تقيم الصلة بين ما هو فكري – باعتباره إرادة قوة – وما هو استراتيجي – باعتباره إرادة وجود – وبين الحداثة مفهوما له شموليته، والحداثة موقفا يجب أن يتميز بخصوصيته.**

□ كما قلت في بداية هذا الحديث: نحن في جيلنا كنا، وما نزال مشغولين بمشكلة «التكوين». وعندما تطرح علينا هذه المشكلة بحرارتها وحيويتها لا نعود نفرق بين ما هو «مفهوم» وما هو «موقف». الآن يبدو أن المفهوم أصبحت له تأويلات جديدة، بحيث نجد فيلسوفا كبيرا مثل «دولوز» يعتبر أعلى مراحل الفلسفة إنما يتمثل في «إبداع المفاهيم»، شرط أن يفهم «المفهوم» بطريقة مختلفة – بمعنى: أن المفهوم الآن ينتزع من حيز المنطق الأرسطي البارد ليعود «فيلتحف بقشرة من الوجود ومن المعاناة. فالمفهوم يمكن أن يقدم نفسه على أنه «معنى»، ولكنه ليس معنى نهائيا.. على أنه يمكن شيئا من الحقيقة، وليس الحقيقة كاملة.. على أنه أقرب الى الرمز منه الى الدلالة المنتهية. المفهوم المنفتح.. المفهوم الذي يمكن أن يحلق فوق موضوعه فيأتيه من هذا التحلّق بمغزى جديد يضيفه دائما الى هذا الموضوع – بمعنى: أن المفهوم شيء حي، ويمت الى ما يسمى بـ «النسق الجيو–فلسفي» الذي يعلو النسق الجيو – سياسي، أو النسق الجيو – اقتصادي، فالنسق الجيو–فلسفي هو هذا المفهوم الذي ينبسط من أرضية معينة، ثم يتجوّى، يحلق ويجول ليكتشف البعيد ويحمل معه من هذا البعيد رموزا جديدة يعود بها ليضفيها على أرضية المفهوم الأصلية، فيجعل المفهوم دائما لا ينحبس ولا يسجن ضمن مصطلح منطقي نهائي.

من هنا نجد المفهوم المنفتح ينهي مشكلة العلاقة بين الفكر والموقف، لأنه، دائما، يترتب في هذين المستويين بحيث أنك لا تستطيع أن تعين: أين هو الموقف هنا، وأين النظرية المجردة.

النظرية المجردة دائما متورطة في مواقف، والمواقف دائما تدخل لتعدل في هيئة المفهوم، وشكله، ونبرته. فيمكن أن

نقول: إن المفهوم ليس «لغة» بقدر ما هو «لهجة» تدخل على أية لغة فتغير من طابعها المباشر لتنفتح على طابع غير مباشر.

فإذا ما سألنا : «ما هو المفهوم؟» فأنت تتورط لا في المسافة الخارجية عن نشأة المفهوم، بل تجد نفسك رأسا في صميم المفهوم لأن السؤال عن المفهوم ليس سؤالا خارجيا، بل يجب أن يكون سؤالا متورطا، من الاساس، في بناء شرنقة من جدار المفهوم حوله. يحاول أن يبني هذه الشرنقة، ويمزقها، في آن واحد يموضعها ويحررها في آن واحد. يلونها ويمسح ألوانها في آن واحد هذه هي العملية الأصعب فيما يسمى الآن بـ «المعاناة الشفافة» التي لابد من أن تكون معاناة ذات كثافات. لكن هذه الكثافات يجب أن تكون في الوقت ذاته شفافة.

* **وبالنسبة لك، هل هناك محددات لسؤالك الفكري داخل هذا المفهوم / المعنى الذي قدمت؟**

□ حتى السؤال الآن أصبح له مفهوم جديد. فليس من الضروري أن ينحت السؤال جوابا محددا. وعلى الصعيد الفكري، السؤال أشبه بأداة تفتح نوافذ يطل منها الفكر على نفسه وهو يبحث عن موضوعاته. فليست الأمور مرتبة دائما – كما قد يخيل الانسان – بصورة عفوية. إن هناك فكرا، وإن هناك موضوعا، وإن هناك سؤالا .. وأن هناك جوابا. المسألة الآن تحررت من هذه التحديدات وأصبح انتاج الجواب مضمنا في السؤال نفسه. وصحة السؤال أهم مما يمكن أن يقدم من أجوبة – هي أجوبة آنية.. أجوبة ناقصة دائما. والنقص هنا ليس شيئا سلبيا يحط من قيمة الجواب بل أصبح النقص عاملا مؤسسا في طبيعة السؤال عندما يكون مطروحا في مستوى تكويني وكينوني. فأنت لا تستطيع أن تقدم جوابا نهائيا عندما تسأل مثلا : «ما هي الكينونة؟».. لا تستطيع أن تقدم جوابا نهائيا عندما تسأل : «ما هي الحرية؟» . فإعطاء الأجوبة النهائية هو الذي اختزل التاريخ لأن هناك دائما من حاول أن يقدم جوابا محددا عن سؤال الحرية، فإذا هو يقدم لنا أيديولوجيا، ويمنع أي تفكير آخر تجاه هذه الأيديولوجيا. فالأيديولوجيا تؤدي الى الفرض.. الى التحديد.. الى القهر، والى الارتباطات الضيقة ومن هنا دخلت الانسانية وفي حروب الأيديولوجيات المتواصلة.

إذن، فأهم ما يمكن أن تقدمه الآن بعد التجارب والخبرات الطويلة هو: أن السؤال يخلق نوعا من الانزياح في موضوعه بشكل يقدم جانبا مشهديا معينا، غير قابل لاحتكار المشهدية بتمامها. ومن هنا نجد الفلاسفة المعاصرين يحذرون من أن يقدموا مذاهب، بل ويخشون كلمة «مذهب» ونجدهم يهربون من كتابة الفلسفة بالطرق الكلاسيكية المعروفة. نلحظ فيلسوفا مثل «فوكو» ترك التفكير المجرد ونزل مباشرة الى السجون . الى توثيق السجون، ليكتشف كيف يعمل مفهوم معين اسمه «المراقبة والمعاقبة»، فقدم لنا كتابا واسعا شاسعا، وجعلنا نتنبه الى جانب من الواقع لم يكن موضوعا لسؤال حتى بالنسبة لعالم الاجتماع. لقد جاء الفيلسوف ، هنا، ليطرح السؤال الكينوني، فأطلعنا على أحد أسرار العلاقة بين المراقبة والمعاقبة نزل الى المستشفيات فأطلعنا على تاريخ الجنون..

هذه القضايا التي كانت أبعد ما تكون عن التفكير الفلسفي هي اليوم محور التفكير الفلسفي إن فيلسوفا مثل «دريدا» يتناول موضوعا مثل موضوع «العملة» يحاول أن يسأل سؤال العملة: ما علاقة العملة بالموضوعات التقليدية مثل: الفلسفة، الله، الروح الكينونة؟

الفيلسوف الآن بسؤاله يكتشف قطاعات من التكوين والكينونة لم تكن قابلة للظهور لولا أن السؤال أصبح سؤالا من نوع جديد.

* **هذا الذي تقول / وإليه تدعو .. هل تحمل به / ومن خلاله سؤالا محددا للمفكر العربي، ولنفسك مفكر؟**

□ لا شك أن الكتابات التي أكتبها، وتأتي أحيانا غريبة على بعض القراء الذي ينتظر من كتابة فلسفية أن تقدم له موضوعا فلسفيا فإذا هو يقرأ أشياء أخرى لم تخطر له على بال في الموضوع الفلسفي المحدد والمنهجي. هذه الكتابات تحمل سؤالا. إلا أن سؤالي الآن، فيها، سؤال جوال، بدوي وحر، وهو الذي يكتشف موضوعاته قبل أن تعتبر موجودة بشكل منفصل عن هذا السؤال بالذات. فالموضوع حتى لو كان موجودا قبل السؤال، فإن طريقة طرح السؤال وأسلوب التناول يمكن أن يغيرا من هيئة الموضوع بالذات. فعندما أعتبر نفسي ملتزما بأن أعيش «التكوين» وعندما أعيش التكوين أستطيع أن أحرر نفسي من جميع التكوينات التي فقدت حس التكوين – وأعني بها تلك التي مر عليها التكوين وأعطاها ما تستحق من لحظة حياة، ثم جعلها تتبدد.

إذن، لابد من أن نتابع مسائل تتعلق بحيويتنا.. بكينونتنا كبشر. ونحن كنوع من البشر اسمه «العرب» لدينا بحر لا ينتهي من الموضوعات غير المكتشفة طالما أننا نستخدم أسئلة تقليدية. فلابد من أن نجدد السؤال لنكتشف نوعا من كينونة مختلفة. فكلما تجدد السؤال تجددت الكينونة.

* **وتجدد السؤال بالنسبة لك، هل هو رهن بشيء ما، محدد سلفا؟**

□ تجربتي في الحقيقة دائما منصبة في سؤال : كيف يمكن للفكر أن يبدع المفهوم؟ إن مشكلتي بسيطة جدا هي، دائما، تقع على عتبة خلق المفاهيم.

أنت تسألني وكأنك تريد، فعلا، أن تطرح السؤال التقليدي. إن إهتمامي ليس منصبا على موضوعات مهندسة، أو مقولبة إهتماماتي منصبة دائما، في السؤال الذي يكتشف موضوعه. وهنا لا يكون الموضوع سابقا على السؤال. فالمفهوم عندما يبني شرنقته فإنه إنما يبني نفسه أيضا داخل هذه الشرنقة، ويمزقها ولا يبقى عليها.. ويخرج منها ليبني شرنقة أخرى. والشرنقة يجب أن تبقى كثيفة وشفافة في الوقت ذاته.

هذه الأسئلة التي تسألني أشعر أنني أتناولها معك كما لو أنني أتناولها لأول مرة. في هذا النوع من الاهتمام يجب أن ينصب السؤال على الكيفية وليس على الشيئية بالذات.

*** وهل يهمك أن تواكب التطور، حركة وحركية، من هذا المنظور، أم أنك نسق آخر،من الفكر والنظر؟**

□ ليس هناك، طبعا، ما يسمى بـ «التطور العام» على صعيد الفكر.. لأنك غالبا ما تجد نفسك وأنت لم تبارح الحقل الذي كان يشتغل عليه «سقراط» مثلا قبل ألفين وخمسمائة سنة . فكلمة «تطور» أيضا، ذات مفهوم خطي، وهي الآن إيقونة من جملة إيقونات أخرى. فإلى جانب التطور هناك السكون.. هناك الانزياح. هناك الدوران حول الذات. هناك حركة الى اليمين. حركة تراجع .. حركة تقدم. فليس هناك إيقاع واحد للفكر. وتنوع الايقاعات هو ما كان ينقص الفكر القديم. مشكلة الفكر القديم أنه كان يكتشف إيقاعا معينا فيعممه على كل الأوركسترا الفكرية: من مفاهيم، ومن معان، ومن دلالات ويحاول أن يجعلها تتبع لحنا معينا ، في حين نحن الآن إنتقلنا من فكرة السيمفونية الواحدية الى فكرة النبرات واللهجات : كيف تصوّت كل آلة، وكيف يصوّت كل صوت في الآلة – بمعنى: هذا الغنى اللامتناهي الذي يجعلنا نواكب الأمور ليس بطريقة هندسية،وانما بطريقة «التكوين» فالتكوين حركة نحو الأعلى حركة نحو الأسفل. حركة ساكنة، وساكن متحرك. فالتكوين عالم لا ينتهي من الحركات .. من لهجات الحركات ولكل لهجة نبراتها أيضا..

عندما تشعر بهذا الغنى اللامتناهي فأنت مطالب دائما بأن تبتكر أجهزة مفاهيمية تكون بنت ساعتها .. بنت لحظتها. أن تضرب حديدها وهو حار. وكل معاناة تشع بمفاهيمها الخاصة..

أنا ذاتي أحس بأنني أتجول،وبأنني أرتحل دائما بين هذه التفاصيل التي قد يصيبها أحيانا، نوع من التكسر، فتتبلور كما لو كانت هي الكينونة بكاملها، لكنها ليست هي الكينونة بكاملها . فبحسب لحظة التفكير.. لحظة الانفعال. . بدلالة ما، بمفهوم ما، بصورة ما، بحدث ما.. يحدث تكثيف، ثم ان هذا التكثيف يشف عن نفسه لدرجة التبدد، فيخرج المرء منه الى تكثيف آخر – وهكذا.

*** الملاحظ أنك ، من بين عديد مجايليك، لم تنشغل بقضية التراث على النحو الذي إنشغل به بعضهم، على الرغم من أن أطروحاتك الفكرية لم تهمل هذا التراث أو تتجاوزه بالقفز عليه..**

أريد أن أعرف ، أولا، شيئا عن موقفك من هذا التراث، سواء ما كان منه في إطاره العربي- الاسلامي ، وفي إطاره الانساني بعامة ؟ وعلى أي نحو تفكر بهذا التراث في إطار الرؤية التي تلتزمها؟

□ المشكلة في هذا الموضوع، هي أننا عندما نطرح كلمة «تراث» نكون كما لو أننا نباشر العلاقة مع خزائن مغلقة يعلوها التراب والغبار.. مع أشياء مركونة.. أشياء سابقة.. أشياء من عالم اسمه «الماضي». في حين أن المسألة ليست على هذه الشاكلة..

عندما نتعامل مع التراث كمخزونات ومحفوظات ومستودعات ، سيكون تعاملك مغبرا من نوع ما تتعامل به.. سيكون ترابيا، وسيكون مقضيا عليه بالزوال، له رائحة الزوال لا يقدم أية حياة..

هذه المعالجة هي التي غرق فيها كثيرون من أصدقائنا وزملائنا، وحاولوا – وهم مدفوعون دائما بنوايا طيبة – أن يشتغلوا على التراث. فماذا تعني كلمة «أن أشتغل على التراث» ؟ قليلون هم الذين سألوا أنفسهم هذا السؤال، وحاولوا تبين ما يعنيه. فهناك عمل المحقق العادي الذي يريد أن يقدم لنا نصا محققا مقارنا بعدة نسخ. لكن التعامل مع التراث فكريا.. التعامل مع التراث شعريا نقديا ، مسألة أخرى. فإذا لم يكن هذا التعامل مسلحا ببعض ذخيرة من نتاج الفكر المعاصر لن يستطيع أن يكون أكثر من مجرد مرآة لأشياء مرصوصة على الرفوف يصورها كما هي ، وينقلها ميتة وليست حية.

التعامل مع التراث هو ما أراه في الآتي:

هناك تراث .. وهناك ميراث . عندما نتعامل مع الميراث كموجودات إنتهى عامل إيجادها فأن تتعامل مع موروث ساكن وهادىء. وأما عندما تتعامل مع تراث إبتدأ خلقه ولما ينته بعد، فأنت تتعامل معه كما لو كنت في لحظة الحاضر ، وفي لحظة المعاناة.. وهنا لا يمكن أن نقدم تقنيات

فإذا لم تشعر أنت بأنك أمام حياة حقيقية فلا يمكن أن تقدم ما هو حي. فعندما تقرأ «المتنبي» فأنت لا تردد أفعال التفضيل : «ما أروع هذا الشعر»، «ما أعظم هذه الحكمة»، أو أن تحلله بطرق التحليل البنيوي. لا هذا، في الواقع، نوع من التعصب، أو هو نوع من التهليل، لكن عندما تحاول أن تتعاطف مع الأثر باعتباره منتجا لمنتج - للقوة التي انتجته ، كدلالة على القوة «القووية» الكامنة فيه، فأنت إنما تعيد اكتشافه، وتعيد تفاعلك معه.. تجعله داخلا في تناص آخر .. تكتب مقابله ما يوازي نصه.. ما يتجاوزه، وما يتلاءم معه أيضا. فالمسألة ليست في أن «تشتغل على التراث»، وإنما هي: أن نفهم هذا التراث فهما مختلفا..

*** ومن حيث الأسئلة التي تواجه بها كلا من التراث والحاضر : هل هي الأسئلة ذاتها ؟ أم أن هناك أسئلة تواجه بها الحاضر، وأخرى تواجه بها التراث، أو تطرحها عليه؟**

□ المشكلة في الواقع ، هي في نزعة العقل للتصنيف، فعملية التصنيف كثيرا ما تؤثر على الموضوع المصنف. وتصنيف «هذا تراث» و«هذا ليس بتراث» يجعلك تنحاز سلفا الى نوع من الأدوات تتعامل بها، مهملا أدوات أخرى.لكن لو قدم لك الأثر كأثر دون أن يحمل لاقبة التراث ولا ذهبية الميراث. لو قدم لك وتعاملت معه بحسب ما يفرضه عليك من قوته «القووية» الكامنة فيه، والي تخاطب أيضا قوتك الذاتية أنت .. عند ذلك يخرج شيء مختلف ..

مثلا عندما تحدث «هيدجر» عن «هولدرلن» .. فهولدرن تراث.. لكنك تقرأه الآن من خلال تناص هيدجر عليه فتشعر أن المسألة لا تعود الى التصنيف، ولا تعود الى أنك تكتب شيئا عن الماضي. في حين أن أكثر ما يقدمه العاملون في تراثنا يجب أن يقدم تحت إشارة الماضي - هذا من الماضي، بمعنى أنك قطعت طريق التواصل العميق معه..

عندما كان «هيدجر» يشتغل على عبارات الفلاسفة اليونان من قبل ألفين وخمسمائة سنة، لم يقدمها على أنها تراث من الماضي، بل تعامل مع كائنات حية من الفكر.. مع مفاهيم حية، وجعلها تحيا معه، وجعل «تناصه» كما لو أنه ليس بعثا لها بقدر ما هو تناظر معها، وإعادة خلق في مستوى السؤال الكينوني الجديد.

محمد عابد الجابري والتفكير في ضوء الواقع:

أين أصبح المشروع الثقافي العربي الجديد؟

يقترن المشروع التنويري العربي، في حالته الحاضرة بنزعة نقدية بانية للفكر كما للواقع، يقودها ويرسي أسسها مفكرون عرب يأخذون دورهم في الحياة الاجتماعية والفكرية على نحو واضح.. وهم، في عملهم هذا، يجدون طريق الحرية مفتوحا أمامهم، طالما هم يخوضون معترك الحياة من أجل التقدم والنهضة، مكتشفين في كل من «التراث» و «التجديد» سلاحا لدفاع مشروع عن حقهم في التغيير الذي يعمل مفكرونا اليوم على أن يجعلوا له مداه الواقعي..

في سياق مثل هذه النظرة يأتي فكر الدكتور محمد عابد الجابري..

وفي سياق الموقف الذي تمليه هذه النظرة ينتظم، فكرا وتفكيرا في مسار من العمل الدائب والمستمر منذ ما يقرب من ربع قرن.. متخذا من الفكر العربي، بكل ما لنا منه من معطيات الماضي التراثي، أرضا يحرك عليها قضايا الحاضر ومشكلاته.

وإذا كان «التراث» في فكر «الجابري» وتفكيره يمثل الأرضية - المنطلق بكل تأسيس فكري جديد.. فإن الديمقراطية والحرية هما. في نظره، عماد كل بناء يمكن أن ينهض على هذا التأسيس. ومن هنا فهو يمارس دوره النقدي لكل من «التراثي» و«المعاصر» بهدف بناء عقلانية عربية معاصرة.

وفي هذا الحوار معه بحث في هذه القضايا / المشكلات وما يتصل بها، أو ينبثق عنها..

*** دعنا ننطلق، في حديثنا هذا، من الحاضر الراهن .. مما نعيشه أمة ونواجهه واقعا ونرسمه / ونترسمه أفقا ثقافيا وفكريا... فأسأل: على أي نحو تتمثل هذا كله؟ وأي دور ترى للمثقف العربي فيه؟ (أرجو أن تكون الاجابة في ضوء تجربتك الشخصية، ومن خلال رؤيتك**

- التي تتحدد في إطار عملك في حقل الفكر..).

- لاشك أننا نجتاز مرحلة دقيقة . واقعنا العربي - سواء منه الواقع الاجتماعي أو الواقع الاقتصادي، أو الواقع السياسي أو الواقع الثقافي - يعاني من مشكلات حقيقية، ويعيش أزمات. ويمكن للمرء أن يلمس هذا بشكل واضح في بعض الأقطار العربية عندما يتجه بنظره الى الشباب الذين هم رجال المستقبل.. إذ يمكن القول إن شبابنا اليوم، بصفة عامة، يعاني من إحباطات كثيرة، وأخطر هذه الاحباطات متأتٍ من أنه لا يرى آفاقا واضحة أمام عينيه. ففي كثير من الأقطار العربية - إن لم أقل: فيها جميعا، باستثناء الدول النفطية - يعاني الشباب من مشكلات البحث عن لقمة العيش وتأمينها، فهناك بطالة بين الخريجين وبطالة بين الأميين.. وهناك بطالة حتى بين المشتغلين (بطالة مقنعة)، فإذا كنا في جيلنا قد عشنا مشروعا هو: مشروع الدولة الوطنية المتحررة من الاستعمار، أو مشروع دولة الوحدة، أو مشروع النهضة - وكان هذا كله يبدو لنا ممكنا - فإن الشباب اليوم لا يرى الأفق بمثل هذا الإغراء الذي كان له فيما مضى. لذلك لا نستطيع أن نواجه مهام المستقبل إذن نحن لم ندرك هذه الحقيقة بعمق.

إن هؤلاء الشباب الذين يمارسون العنف في الجزائر أو في مصر باسم «الأصولية الدينية» هم، في الأغلب الأعم، شباب وجدوا الآفاق مسدودة أمامهم، قد لا يكون للدين، كدين، دور في ممارساتهم أو في قناعاتهم، ولكن الإحباطات التي يعانون منها تنسحب عليهم وتجعلهم ينساقون مع التطرف ويمارسونه.

إن الدولة العربية القائمة أصبحت، مع الأسف الشديد في وضع لأشغل لها فيه إلا الدفاع عن نفسها.. فهي متهمة: متهمة سياسيا لافتقادها الشرعية الديمقراطية إضافة الى افتقادها الشرعية الثورية التي كانت تستند إليها أنظمة معينة من قبل.. كما أنها تفتقد أي مشروع يمكن أن يستقطب إهتمامات الناس وطموحاتهم ويؤجل مطالبهم، فالدولة العربية أينما اتجهت - حتى لوكانت غنية - متهمة. وبالنتيجة أصبح همها، كل همها ، أن تدافع عن نفسها. وفي الدول التي يسود فيها التطرف والعنف تدافع الدولة عن نفسها بتطرف مضاد وعنف مضاد. وهذا الموقف، أو الحالة، لا تبشر بانفتاح أية آفاق واضحة، لأن التطرف والعنف لا يولدان إلا التطرف والعنف، وحتى الأقطار التي لا يمارس فيها هذا النوع من التطرف أو العنف، بشكل صريح وعلني، نجدها لا تحترم ماضيها.

إذن، نحن في حاضر صعب، حاضرنا صعب في الداخل وهو كذلك صعب بالنظر الى ما يحيط بنا من الخارج، خصوصا ونحن نواجه قطبا إمبرياليا واحدا، لا منافس له، نحتمي به، أو نصادقه، أو نتحالف معه، أو نستغل تناقضاته مع الآخر. هذا القطب الامبريالي، خلال العدوان على العراق، ظهر مستعدا لأن يقوم بجميع أنواع التدمير في سبيل حماية مصالحه، أو من أجل الأقرار بوجوده حاكما مطلقا..

هذه الوضعية كما ترى تجعل الواقع العربي والفكر العربي أمام تحديات لا يستطيع أن يتجاوزها.

*** وهل يعني هذا أن القضايا المطروحة علينا اليوم - والتي قد تبقى هي نفسها التي تطرح علينا غدا - أكبر وأخطر مما كان مطروحا علينا بالأمس؟**

- بكل تأكيد .. بكل تأكيد هي أكبر وأخطر. فبالأمس كنا نواجه إستعمارا مباشرا، وكان بالامكان مقاومته وإخراجه بشكل ما.. لأن مقاومة الاستعمار كانت تندرج في إطار حركة تحرر عالمية، وفي إرتباط مع التيار الاشتراكي المعادي للاستعمار والمنافس للرأسمالية هذا من جهة.. ومن جهة أخرى؛ كان الخلاف، في المرحلة الاستعمارية، محدودا جدا. لم يكن هناك فريق، أو فرقاء يطالبون ببقاء الاستعمار. أكثر من هذا، عندما استرجعت بعض الدول العربية استقلالها كانت المشكلات أهون. كان عدد السكان أقل.. كانت المشكلات بالنسبة لمصر مثلا، أهون من مشكلاتها الحالية.. وكان إقتصادها أمثل ..وكانت تمول حركات التحرر العربية في الشرق والغرب.

*** وكانت أيضا تشكل مركزا فكريا وثقافيا له ثقله وتأثيره العربي الشامل..**

- كانت تشكل مركزا فكريا وقوة مادية. أما اليوم فهي أضعف دولة عربية، وأكثرها مشكلات،ولا يستطيع الانسان أن يتنبأ بأي شيء بالنسبة لمصر المستقبل..

أقول هذا، أيضا، بالنسبة لسوريا: كان سكانها أربعة ملايين وكانت بمثابة «أثينا» أما اليوم فهي شيء آخر..

أما بالنسبة للمغرب، فقد كان استقلال المغرب يعني طريقا مباشرا نحو وحدة شمال إفريقيا، فإذا هو اليوم يعيش النزاعات ما بين أقطاره، وقد استفحلت واستمرت وهددت باندلاع الحرب بين هذه الأقطار.

*** وهذا يعيدنا الى ما جرى من عمل منظم على هدم المراكز الثقافية العربية، الحقيقية والفعلية، و«تعويضها»، أو طرح «بديل» لها مراكز هشة، ورخوة لا تمتلك من مقومات الوجود والتأثير شيئا يذكر.. بحيث يسهل إختراقها - إن لم تكن معدة، أساسا، لتمرير عملية الاختراق وتمرير ما يعمل الغرب الاستعماري على تمريره الى مجتمعاتنا من خلالها بسهولة ويسر.**

- من المؤكد أن الغرب الذي لا شغل له إلا ضمان مصالحه، ليس من مصلحته قيام دولة عربية قوية مهما كانت، وفي أية نقطة كانت، فقيام دولة عربية قوية معناه: قيام كيان

عربي يستقطب النضال ويقوده. النضال ضد من؟ ضد من يستغلنا، ولا يحترم مصالحنا، ولا يتعامل معنا على أساس توازن المصالح.

إذن مبدئيا، يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن الغرب ضد قيام دولة عربية قوية، يجب أن نعي هذه الحقيقة. فإذا كنا نريد/ ونعمل على بناء دولة تكون قوية يجب أن نلتمس جميع السبل التي تمكننا من الانفلات من قبضة هذا الغرب الاستعماري.

لم يعد بالامكان مهاجمة الامبريالية من الخارج. في السابق كنا نواجه الامبريالية بالقاء الحجر عليها من الخارج (من فيتنام، أو انجولا، أو من أثيوبيا، أو كوبا.. أو من الوطن العربي). أما اليوم فقد أصبحت الامبريالية غطاء يحتوينا جميعا شئنا أم أبينا، ولذلك فإن العمل ضدها يجب أن يكون من داخلها.

*** كيف؟ وبأي الوسائل؟**

– سبق لي أن قلت، في مناسبة من المناسبات، أن العالم اليوم أشبه بمصنع كبير على رأسه الغرب وأمريكا، ونحن في مركزه، وهناك طريقان لأخذ الحقوق من هذا المصنع الرأسمالي:

– إما بانتهاج طريق الثورة الذي يوقف العمل، ويهجم على المصنع من أجل السيطرة عليه..

– أو بالقيام بعمل نقابي داخل المصنع ـ بتحقيق نوع من التضامن بين العمال نوع من الاضراب.. نوع من المطالب – أي أن المعركة تسير في جداول وعبر قنوات لا تؤدي الى أي نوع من الاصطدام. والغرب الرأسمالي، بطبيعته يستجيب لمثل هذه الضغوط لأنه يحسب حساب الربح والخسارة.
فاذا ما أخذنا بهذا التشبيه يمكن القول: أن العالم اليوم أشبه ما يكون بمصنع.. الرأسمالي فيه هي الشركات الرأسمالية العالمية (متعددة الجنسية) والشركات الامريكية، والمالكون هم الحكومات الغربية وعلى رأسها الولايات المتحدة الأمريكية. أما العمال في هذا المصنع فهم نحن، شعوب الجنوب، بدولنا وشعوبنا. فإذا ما تحقق نوع من التضامن بين دول الجنوب وشعوبه كالتضامن الذي يتحقق بين النقابات.. وإذا ما عرفنا كيف نستغل التناقضات الموجودة بين دول الشمال نفسه، ونسلك مسلكا ذكيا على المستوى السياسي فاستطعنا أن نحقق التوازن بين المصالح ـ بالحد من مصالح الغرب وعدم تمكينها من الاستشراء ـ نستطيع المحافظة على وجودنا، ونضمن تنميته. أما إذا أردنا أن نواجهه بالأسلوب القديم، فإن النتيجة ستكون ضدنا.

بطبيعة الحال، لا يعني هذا أن التاريخ باق في شكله هذا أو على صورته. فمن الممكن أن تنشأ في غد تناقضات بين الشمال نفسه.. ومن الممكن أن تبدو لنا مداخل أو مخارج أخرى للعمل. ولكن، في جميع الحالات، نحن أمام حاضر ثقيل لابد من التعامل معه بأكثر ما يمكن من التضامن والذكاء السياسي.

*** وهنا يأتي دور الثقافة على ما أرى باعتبارها تمثل بعدا استراتيجيا في عملية الصراع هذه بين الجنوب والشمال.**

– نعم، لأن الثقافة أصبحت الآن من جملة الوسائل التي تتحقق بها السيطرة ـ أو ما نسميه بـ «الغزو الثقافي» - فالوسائل السمعية البصرية تغزو الأذواق، والسلوك، ويجري العمل بها / من خلالها على تكييف حياة الفرد من أجل أن يصبح مستهلكا لنوع من السلع لنوع من القيم، وتابعا لنماذج معينة ـ هي هذه القيم، والسلع، والنماذج الغربية التي يخدم تكريسها المصالح الاقتصادية للغرب، ويحقق السيطرة الاقتصادية والسياسية. فمن يتبع غيره في مجالات القيم، والاستهلاك، والنموذج هو، بطبيعة الحال، تابع له، اقتصاديا وسياسيا. وقد أصبحت الثقافة اليوم مدخلا لهذه التبعية.

*** إذن، دور الثقافة هنا دور أساسي..**

– الآن وبعد أن انسحبت الكتلة الشرقية من واقع الصراع لم يعد هناك صراع آيديولوجي، على الصعيد العالمي، بين معسكرين. الصراع الثقافي وحده هو الذي يقوم اليوم مقام الصراع الأيديولوجي بين نموذجين لا مشروعين: النموذج الرأسمالي، والنموذج الاشتراكي، ويمتد هذا الصراع، ويمتد - وهو صراع يتم داخل كل ثقافة.

أما الصراع الآيديولوجي من أجل نماذج للمستقبل.. من أجل مشروعات للمستقبل، فقد انسحب بأبعاده هذه، وأصبح الصراع الآن من أجل من يحتل الواقع.. من يستقطب الواقع - وهو «الطرف الواحد» الآن. لذلك فإن الجانب الثقافي أساسي هنا.

*** يكون من المفيد أن نحدد طبيعة الثقافة بما ينبغي أن يكون لها من مستلزمات موضوعية في صراع كهذا..**

– مادمنا قد قلنا بأن هذا الصراع الثقافي يستهدف القيم والسلوك والعادات - عادات الحياة وعادات الاستهلاك - فيجب أن نأخذ الثقافة، هنا، معناها العام ـ أي بما فيها «الثقافة العالمة»، من معارف، وعلوم ونظريات وآراء وإبداعات ـ و«الثقافة الشعبية» بما هي سلوك فردي وجماعي، وفي مستوى القيم الجماعية، وكل ما يشكل هوية جماعة من الجماعات.

«النخبة العالمة» صاحبة الثقافة العالمة، مستهدفة لأنها هي «التي تقود المجتمع والسلوك العام للجماعة هو المستهدف

أيضا.. لأن المطلوب هو أن تكون خاضعة، وطيعة ومزهوة بهذه «النماذج» التي تكرس عن طريق الإعلان.

إذن، الثقافة هنا يجب أن تؤخذ بمعناها العام.. ويجب، بالخصوص، أن تؤخذ باعتبارها المقوم الرئيسي للهوية الوطنية والقومية.. فالمستهدف هنا هو الهوية الوطنية والخصوصية الثقافية ـ التي هي معدن الأمة.

*** ولكن .. ما مقومات هذه الثقافة التي يمكن أن تأخذ مثل هذا الدور في عملية الصراع هذه؟**

– إذا أخذنا بمفهوم «الثقافة القومية» فيجب أن نميز بين المعنى الذي كنا نعطيه لهذه الثقافة قبل هذه المرحلة – في الخمسينات والستينات تحديدا ـ والمعنى الذي نعطيه لها الآن . ففي الخمسينات والستينات كانت الثقافة القومية تعني الثقافة التي تخدم الوحدة وتعمل من أجلها (أي ثقافة الوحدة). أما اليوم فالثقافة القومية هي الثقافة التي تواجه «الآخر» الذي يهدد الجميع، قوميين وغير قوميين، إسلاميين وغير إسلاميين.. اشتراكيين وغير اشتراكيين. قطريين وغير قطريين.

«الثقافة القومية» يجب أن يتسع معناها ليشمل لا الوحدة والعمل من أجل الوحدة فقط، بل الأمة كلها: بتاريخها بآمالها .. بواقعها . ولذلك فإن الحالة اليوم تدعو الى «كتلة تاريخية». وفي هذا الاطار فإن الثقافة المطلوبة هي الثقافة التي تستطيع أن تجعل جميع الأطراف تنتظم حول قضايا مشتركة أي: الثقافة التي توحد، ولا تفرق أما الاختلافات والمشارب الآيديولوجية فيجب أن تؤجل .

*** وهل تنتظم في هذه الذي تراه وتدعو إليه الدعوة التي قال بها بعض المثقفين العرب في السنوات الأخيرة، الى «ثقافة عربية جديدة»؟**

– الجديد جديد بالنسبة لمرحلته. ففي كل مرحلة يحق لنا أن نطالب بالجديد. ولكن، لا يكون هناك جديد حقيقة إلا إذا استنفد القديم كل إمكاناته ومبررات استمراره والدعوة الى «ثقافة عربية جديدة» تبقى دعوة مشروعة دائما.. لكنها تبقى دعوة غير مؤصلة ما لم تعزز نفسها بنوع من التحليل للواقع، بنوع من المشروع المستقبلي الواضح الذي يمكن أن يستقطب الاهتمامات، والناس ويوحد النظرة والاتجاه.

لكن ... ماذا نعني بالجديد هنا هل الجديد هو أن تكون هذه الثقافة مرتبطة بالعصر فقط؟ إن الجدة مرتبطة باللحظة ولا معنى لها ما لم تكن نابعة من تحليل الواقع، ومرتبطة بآفاق مستقبلية. أما الارتباط بشعارات الجدة ـ خصوصا في واقع كواقعنا يحتم علينا النظر الى ما يجب أن ينجز على جميع الجبهات ، فلا ينتج شيئا إن الجدة يجب أن ترتبط بأشياء ملموسة، وتستجيب لها لا « الجدة الشكلية » فقط.

*** هنا، بالذات، يمكن أن نبصر الفجوة بين ثقافتنا والعصر.. بين هذه الثقافة ومتطلبات مواجهة «الآخر ـ ثقافيا» ـ بكل ما يسود العصر وحالة الصراع فيه من متغيرات وتطورات دائمة.**

– هناك، في الحقيقة فجوتان بالنسبة للعصر الحاضر وما تحدثنا عنه من نزوع نحو الهيمنة الثقافية، وانسحاب الصراع الآيديولوجي لحساب الصراع الثقافي — وهو ما يدفعنا الى أن نرى في واقعنا فجوتين، لا فجوة واحدة:

– فهناك الجماعات الشعبية، أو الثقافة القروية المرتبطة بالمجتمع القروي..

– وهناك ثقافة «النخبة العصرية»..

فهناك فجوة ما بين «النخبة العصرية» و «النخبة التقليدية»..

وهناك فجوة ما بين هذه النخبة العصرية نفسها وبين «النماذج» التي تقتفيها، أو تقلدها، أو تنسج على منوالها.

وأنا أرى أن الخطر اليوم، الذي يهدد وحدة ثقافتنا، هو «الفجوة الأولى» التي تقوم ما بين «الثقافة البادية» و«ثقافة المدينة» ، أي بين «ثقافة النخبة التقليدية» و«ثقافة النخبة العصرية». هذه الفجوة هي الخطيرة لأن الثقافة الغربية وغزوها، أو هجومها وتدخلها، واقتباسنا لها، أو ارتباطنا بها، هو من شأن «النخبة العصرية». والنتيجة هي «رد الفعل» الذي سيكون من النخبة الأخرى، وهو: رجوع أكبر الى الوراء. وما دامت هذه «الثقافات الغربية» ذات منحى عدواني امبريالي، فان كل من يخضع لها متهم بالخضوع للاختراق، أو بتكريس ثقافة الاختراق.

هذه «الفجوة» أصبحنا نعاني منها في مستوى الصراع أو النقاش الثقافي فهناك حرب أهلية ثقافية وإرهاب فكري، لذلك فإن «الفجوة الثقافية» ليست فقط بيننا وبين الغرب .. بل هي ربما بشكل أكبر أو أشد، بيننا وبين أنفسنا — وهذه هي الخطورة في الأمر، في الوقت الحاضر. وهو ما يعطي الثقافة اليوم أهمية أساسية، لأنه يستلزم تحقيق نوع من المصالحة على صعيد ثقافتنا ككل، بحيث نستطيع تجاوز هذه الحالة التي عبرنا عنها بـ «الحرب الأهلية» نستطيع، عندئذ أن نتعامل مع الغرب أخذا ورفضا.. اقتباسا وردا..الخ.

*** تبدو لي من خلال هذا الذي تقول، وكأنك تضع أمام المثقف العربي مهمات جديدة، وتقترح عليه مشروعا مغايرا لمشروعه السابق..**

– نعم ، فنحن الآن يجب أن نفكر في ضوء الواقع، نحن لا

نستطيع أن نفكر، أو نقدم مشروعا للمستقبل بناء على المعطيات التي عشنا عليها في الخمسينات والستينات والسبعينات، وحتى في الثمانينات. اليوم، في التسعينات، هناك واقع جديد يظهر في الوطن العربي ككل.. هذا الواقع هو الذي يجب أن ننطلق منه عند التفكير بأي مشروع ثقافي مقبل وإلا سنكون كمن يفكر في فراغ.

*** ضمن هذا الواقع الذي قدمت تصوراتك عنه على النحو الذي قدمت، وطرحت مشروعك فيه: ما السؤال الذي يسكنك اليوم، وتطرحه على نفسك والواقع معا؟**

– هي نفسها المشكلة التي تحدثنا فيها؟ قبل قليل، عندما طرحت مفهوم «الكتلة التاريخية» على الأقل: أن نقلص الفجوة التي تفصل بين طرفين في ثقافتنا لكي نتعامل، ككل، مع «ثقافة الآخر». أعتقد أن الكتلة التاريخية مهمة تاريخيا وظرفيا. وأستطيع القول: إن هذه الفكرة وجدت صدى في كل مكان. كما تحققت الاستجابة لها من أغلب المثقفين العرب، وبطبيعة الحال، فعندما تظهر فكرة كهذه وتصبح موضع إهتمام وموضوع مناقشة معنى ذلك أن هناك حاجة فعلية الى تجارب وضعية تقترح هذه الفكرة مجاوزتها..

أعتقد أن علينا كمثقفين أن نعمل من أجل هذه الفكرة.. من أجل تحقيق الكتلة التاريخية: بتجاوز الانشطار الذي يتهددنا ثقافيا وسياسيا وحضاريا وإلا فلا مخرج لنا.

*** ودعوتك إلى والاهتمام بالجانب الثقافي من حياة المجتمع: أين تقع هذه الدعوة من الحالة التي نعيشها اليوم في ظل هذا الظرف العالمي الجديد الذي يضع أمامنا مسارات جديدة ويطرح علينا توجهات جديدة؟**

– أعتقد أن الوضع العالمي اليوم الذي يطرح علينا تصورات جديدة، وحالات مغايرة لما كان (على مستوى السياسة والاقتصاد) هو الذي يجعلنا نقول باعطاء الأولوية للثقافي على السياسي. من قبل في مرحلة الاستعمار، كانت الأولوية للسياسي على الثقافي، وفي مرحلة ما بعد الاستعمار كانت الثقافة هي الثانية. وكان النضال السياسي من أجل أهداف سياسية يحتل المقدمة. الآن المهدد هو الكيان الثقافي الذي أصبح يشد إليه مختلف جوانب حياتنا. لذلك أرى أنه لابد من إعطاء الأولوية للثقافي على السياسي وليس معنى هذا إلغاء السياسي، وإنما معناه أن نحرر الثقافة من السياسة.. ألا نجعل الثقافة خاضعة للاعتبارات السياسية، بل يجب أن يكون لها كيانها وحريتها ومسوغ وجودها عندها تصبح الثقافة قضيه العصر – وهي قضية العصر فعلا.

*** كأنك بهذا تقترح منطلقات جديدة للثقافة والعمل الثقافي العربي مواجهة لعديد من الحالات المستجدة في واقعنا من جانب وفيما يحيط بنا من واقع دولي وإنساني من جانب آخر.**

– المنطلقات هي هي نفسها أي أن منطلقاتنا المتوارثة لا يمكن أن تتغير ما لم نحققها فهناك منطلق إكتساب أكثر ما يمكن من الاستقلال السياسي والاقتصادي والتحرر من التبعية وليس هناك من تفكير في الواقع العربي إلا وهو منشد الى مشكل التنمية ومشكل الاقتصاد العربي. فهذه المشكلات تتطلب لا نقول عملا وحدويا وإنما مشاركة عربية.

إذن منطلقاتنا تبقى هي هي، لكنها تتوجه الآن بفعل التحديات، الى أدوار أخرى، وفي توجهات أخرى.

المنطلق الأساسي هو المنطلق الديمقراطي الذي يبقى دائما عقدة ما يمكن أن يحدث.. إذ لا يمكن أن يتحقق ما نصبو إليه ما لم يكن هناك هامش واسع من الحرية: حرية التعبير، وغيرها من الحريات التي لا تتحقق إلا في وجود نظام حكم بطريقة ديمقراطية، هذه منطلقات وأهداف دائمة وهي تطرح نفسها اليوم بشكل أكبر من أي وقت مضى.

*** وتطرح نفسها عليك مفكرا، وفي مجالات العمل الثقافي والفكري.**

– هذا مجال آخر، كلنا يحمل الهم نفسه وكلنا يعبر عن هذا الهم بطريقة أو بأخرى.

*** ضمن هذا التصور الذي قدمت عما نعيش وبه نفكر هل نحن اليوم، أمة في مأزق أم في مخاض؟**

– الفرق بين «المأزق» و «المخاض» دقيق جدا. هو مخاض، لكنه سيلد كائنا حيا معافى أما ميتا؟ هذا شيء آخر. نحن في مأزق المخاض.

أنا شخصيا متفائل، متفائل لأن وضعنا العربي ليس مهددا بالتلاشي المطلق كما هو وضع افريقيا مثلا – المهددة بالانحلال قياسا الى ما كانت عليه. نحن نختلف فنحن لدينا تراث، وما يزال عندنا طموح.. ولدينا الوعي بشرعية وجودنا التاريخي وبشرعية أعمالنا، وبأهمية دورنا في الخريطة العالمية الحاضرة: وضعا استراتيجيا، ومواد خاما، وغيرها.

إلا أن هذه الحركة التي نعيشها، وهذه التمزقات إنما هي، في الحقيقة، دليل حيوية، وعامل رفض، وان كان – كما يبدو – رفضا سلبيا إلا أنه ليس إستسلاما، فالصعب هو الاستسلام، يجب التحول الى العقلانية وهذا ما نعمل له.

*** وهنا يأتي دور الثقافة..**

– وهذا هو المقصود .. لأن تحويل هذا الرفض السلبي الى رفض إيجابي هو، أساسا، من مهمة المثقفين، والدور الأهم فيه للثقافة.

* * *

عزالديـن المدني

أنا نخبوي ونخبة النخبة ولكن في سبيل جميع الناس!

الرواية ... لاشيء!

عبدالله خليفة *

عـزالدين المدني المبدع والمسرحي التـونسي أحد رجـالات الخلق الـدرامي المثير في المغـرب العـربي والـوطن العـربي، من أعمـدة النهضـة الأدبيـة والابـداعيــة الحديثـة،مفكـر الإثـارة الجسورة وهز الأعمدة التقليديـة وحفر الدروب الجديدة في تيار الزمن المغاير.

كان من المسرحيين العرب الحاضرين في المهرجان المسرحي الخليجي الرابع الذي أقيم في البحرين مؤخرا.

وكان معه هذا الحوار:

● **كان اشتغالك بالمسرح شيئا مركزيا في حياتك الإبداعية فلماذا .. وكيف صار ذلك؟**

– أنا من المؤلفين الذين كتبوا القصة القصيرة والرواية أولا، ثم كتبوا المسرحية بعـدئذ وذلك في تونس بطبيعة الحال. ولكن في الحقيقة انني بـدأت التجارب الكتابيـة قبل القصة والـرواية، ولكن هذا النتاج كان في فترة المراهقـة، وحينئذ لم أكن مكتملا بعد.

الكتابـة المسرحية الأولى كـانت «ثورة صـاحب الحمار». لماذا انعطفت الى ذلك وبدأت بـه حقا؟ لأنني رأيت أن كتابـة القصة وخاصة القصـة التي كتبتها وقتذاك وهي القصـة التجريبية بطـريقتي الخاصـة وأسلـوبي الخاص، لا يتجـاوب معهـا الجمهور. هناك فقدان للجمهور!

وفي هـذه الأثنـاء كنت صحفيا، رئيس تحريـر في تـونس، ولا أرى لهذه القصص إلا أصداء عند الأصدقـاء والزملاء،والذين يكتبون فقط، والأدباء بصفة عامة. أما الجمهور فهو يعرفني من خلال التليفـزيون، عنـدما أمـر بالشـاشة الصغيرة. إنما الصدى فمفقود.

ثم هناك التمكن، حيث إني متعدد الاختصـاصات في الكتابة. فقد عملت تدريبات في كتابة السينـاريو في فرنسا. أعرف جل الأدب الفرنسي وجل الأدب العـربي. ومعنى ذلك إني متمرس في القصة القصيرة والـرواية، وعندي فيهما مـا أقول .. كثيرا كثيرا كثيرا! فيما يتعلق أولا بـالشكل، الـذي هـو القضيـة الركـزيـة في مسألـة المقولات الجماليـة. وقـد كتبت في هـذا وانتهى ذلك في أعقاب الستينـات وأعقاب السبعينات ، بجمع مقـالاتي في عنوان عـريض هو «التجـريب» وقـد صدر هـذا الكتـاب سنــة ١٩٧٢ في تـونس، ثم طبع أيضـا في مصر بالأسكندرية إبان انتظام المهرجان المسرحي التجريبي.

● **لقد قـرأت لك قصصـا في تكسير كـامل للشكل الى درجـة اعتماد تيار الوعي الواسع .. وكأنها سيريالية؟**

– لا ، بالعكس، أنا أتجه الى الكتابة الواعية القوية، وكل قصة فيهـا وعي تـام. لا بـالعكس أنـا من الجماعـة التي تقـول بالحوليات، والمحككـات فأنا أصبر على العمل الأدبي لشهور وسنوات، الى يومنا هذا أصبر عليه صبرا كبيرا.

أنا لـدي طريقة في الكتـابة هي الكتـابة العربيـة الحديثة.. في المشرق ربما كـان الناس لا يعـرفونني كثيرا،ولا تـوجد فيـه دراسـة معمقـة عني لكن في السـوربـون وتـونس قـدمت دراسات عديدة عني خـاصة حول المسرح . أما القصص فلم تدرس دراسـة معمقة، حتى يكتشفـوا اتجاهاتي الاسلـوبية والفنية.

لقد نشرت «حكايـات هذا الزمان» وهي مـن عيون المعاصرة، وهي سلسلة أدبية تونسية، وقد انتشرت انتشارا كبيرا جدا.

كتابتي واعيـة جدا، وليست كتابات ذات فـوضى،إنني أعرف ماذا سـأكتب وأصبر على الكتابة صبرا شديدا جدا.

أردت أن أقـول، وأعود الى السـؤال الأول، انني حين لم أجد

*قاص وصحفي من البحرين.

لكتابتي القصصية صدى، وفي مساء أول عرض مسرحي لي، وكنت جالسا بين الجمهور، وسألني أحد الأصدقاء: لماذا تركت القصة وكتبت المسرح؟

قلت : انظر الى الظروف. ظروفي أنا وظروف الحياة، كيف صارت. لذا ينبغي أن أكون كاتبا مسرحيا.

الانطلاقة كانت سنة ٦٧ ورحت أكتب للمسرح الى يومنا هذا بدون توقف.

أنتجت الكثير من المسرحيات لكن واحدة تستغرق سنة وواحدة أخرى تستغرق ثماني سنوات من الكتابة.

● ما هي الهواجس الأساسية في هذه المسرحيات؟

– الموضوعات كثيرة، لكن الموضوع الرئيسي هو قضية الحكم عندنا، قضية المثقفين، قضية الراهن في المجتمعات العربية. الذين يثورون ما هو مضمونهم.. هل هو مضمون ثوري؟ ثم كيف ينحرفون الى التمرد وغير ذلك من الأشياء التي تهم الانسان.

مؤلفاتي «ثورة صاحب الحمار»، «ديوان ثورة الزنج»، «رحلة الحلاج»، «التربيع والتدوير»، «تعازي فاطمية»، «سلطان الحسن الحفصي» وأخيرا «كتاب النساء». وانتهيت من كتاب «الله ينصر سيدنا» حول دولة القانون والمؤسسات وقضية العدل والانصاف وحقوق الانسان وحقوق المرأة الى غير ذلك من الحقوق الضائعة للعرب في يومنا هذا.

● كيف يستطيع المسرح أن يحرض ويمهد للتغيير لهذه البنى العربية الشائهة المتخلفة؟

– دائما وأبدا الكتابة الحديثة في أي قطر من الأقطار هي كتابة نقدية في الأساس، يمكنها أن تقدم البديل، ويمكنها ألا تقدمه. لكن هي من مهمتها، ووظيفتها، انها النقد، انها تتوجه بالنقد. هناك من الكتاب من يكتفي بذلك، وهناك من يقدم البديل. لكن غالبا البديل يكون صعبا. وهذا النقد هو وجهة نظر الكاتب والمخرج.

● لماذا تتجه الى التراث بشكل خاص، انه بؤرة مركزية في عالمك وتشكيلك المسرحي؟

– هو قضية كبيرة. أنا شاهدت إن المسرح لا يعبأ به ويستهان به كثيرا في الوطن العربي، من حيث هو افراز فكري، من حيث هو وجهة نظر ومعرفة. شاهدت وقرأت مسرحيات بسيطة جدا؛ بساطة، سذاجة، مستوى منحط، مستوى متدهور، مستوى ليس من هو الكاتب القوي الذي يعبر عن فكرة. قليلة هي المسرحيات الجيدة العميقة البعيدة، التي تمتلك أبعادا، إنما هي مجرد لوحات اجتماعية وتاريخية، لا أكثر ولا أقل، لا يوجد فيها مغزى أخلاقي.

هذا هو الذي أعرفه. يمكن أن أكون رد فعل على هذا. فالمسرح ينبغي أن يكون عميقا، ذا باع كبير جدا، باع فكري وفني قوي، ليس مجرد تزجية للوقت. وهذا كلام فارغ لا أهتم به.

● أعبر التراث تريد أن تجسد رؤيتك الابداعية؟

– أنا كاتب، والكاتب يعني ذلك، ويمتاز الكتاب في المجتمع بأن لهم حافظة ثقافية حضارية،ويعملون في إطار الذاكرة الجماعية، بطبيعة الحال عبر الاستناد الى التراث، وليس التاريخ فقط، التراث أكثر من التاريخ، إنه الحضارة.

هناك تراكم لتجارب، وإقتباس من التجارب القديمة، سواء كانت المنسية أم المعتم عليها، بطبيعة الحال أرتكز على التراث، لأن المسرح العربي لا قاعدة له،سواء كانت فكرية أو جمالية. هناك عدم، هناك نقل من ثقافة الى ثقافة، ومن حضارة الى حضارة،ومن رؤية الى رؤية لا توجد قواعد.

● ألا تؤمن بوجود ظواهر عربية مسرحية؟

– نعم،لكن لا يوجد مسرح. ماذا عملت أنا..؟ أنا أردت أن أعرب هذا المسرح. كل جهودي منصبة على هذا الأمر. على مستوى العروض وعلى مستوى الشكل، على مستوى التركيب الدرامي للأشياء، في تركيب الشخصيات، في تركيب الحوار، في البعد، في القضايا المطروحة على جميع الأصعدة.

يقال بأن الشكل للزخرف، ولكنه ليس للزخرف، بل هو شيء أساسي.

● وتغييرك المسرحي يتجه لكسر الشكل الأوروبي؟

– تركه وأخذ منه أشياء وترك الجوانب الأخرى.

● هل تعتبر الشكل الأوروبي متعاليا..؟

– هو أشكال كثيرة .. أيها؟

● الشكل الاغريقي – الايطالي وامتداداته..؟

– عندما قرأنا المسرح قلنا إن ثمة مسرحا واحدا هو المسرح الأوروبي، حسب التعليم الذي تلقيناه،ثم حفرنا في معارفنا ووجدنا أن الأصل هو المسرح اليوناني، ثم التفتنا الى اليمين فوجدنا المسرح الياباني، وقربه المسرح الصيني، وهناك أيضا ظواهر مسرحية تشبه المسرح، اذن أدخلنا المسرح الأوروبي في نسبية، صار نسبيا إلينا. فلماذا العرب لا يخلقون أشكالا مسرحية. لماذا؟هل هو عجز؟ إن من يتصدى للكتابة ينبغي أن يكون عارفا بالكثير من القواعد والمقولات الجمالية.

● كيف السبيل الى الخروج من نخبوية المسارح الطليعية والتجريبية العربية؟

– أنا نخبوي. أنا نخبة النخبة. وأنا متعصب للنخبة ولكن في سبيل الجميع، في سبيل الناس. أي يجب أن توسع دائرة النخبة لتجعل الناس معك. لا أن تعطيهم أشياء تافهة. أنا رأيت الأشياء التافهة ويقولون انها جاءت نزولا عند رغبة الجماهير! والجماهير تحب هذا.. أنا نخبوي ونخبة النخبة، أنا زبدة الزبدة. عندما أعطيه نصا أنا خدمته بعرق الجبين وأكثر من عرق الجبين، خدمته باخلاص وصدق، ليس في سبيل المال أو في سبيل أشياء أخرى، في سبيل المصلحة، في

سبيل الفن، في سبيل الشعب، حتى نعطي إيرادا نخبويا لكافة الناس.

● **وهل استطاع هذا المسرح «المدني» أن يكون له جمهورا واسعا؟**

– ثمة جمهور ولكن ليس واسعا. ثمة جمهور وثمة من يستمع الى هذا الخطاب المسرحي، بدليل أن المعاهد المسرحية وجامعات كليات الآداب تهتم كثيرا بهذه المسرحيات اهتماما شديدا، وبدليل أن الاجانب مهتمون كثيرا بهذه الأعمال، ويطلبون أن نتعاون معهم. فقمت مثلا بترجمة «نساء طروادة» مسرحية يوربيدوس، المسرحي اليوناني القديم، وقدمتها باللغة العربية في قلب باريس، سنة ١٩٩٤، وقدمتها أيضا في مدينة «سانتيثيان» الفرنسية باللغة العربية أيضا. كان العرض رائعا جدا، حتى إن الفرنسيين اكتشفوا اللغة العربية من خلال هذه المسرحية اليونانية القديمة المترجمة الى اللغة العربية. لكنها لغة عربية حديثة، ليست اللغة الفصحى وليست اللهجة الدارجة، وليست اللغة الثالثة لتوفيق الحكيم انها مفهومة وقوية ومتينة تغرب اللفظة وترجع إليك، ليست اللغة الثالثة ولغة الثرثرة الفارغة انها من نوع السهل الممتنع إذا أردنا تشبيها.

● **انها اللغة الجميلة الفنية الأدبية؟**

– أنا لا أحب الأدب!

● **لماذا..؟!**

– فاته الزمن.

– من أي جانب؟

– الكتابة وليس الأدب. أي القصة والرواية، وأحسن الأجناس المسرحية، غدت الرواية سهلة، صارت الآن، عند العرب صارت الرواية في يومنا هذا سهلة، نحشر فيها ما نريد، بدون حذق ولا إتقان.

● **كيف، كيف، ما رأيك في روايات حنا مينه ونجيب محفوظ وحيدر حيدر الخ..؟**

– لا تحرجني. لا أريد أن أتكلم عن الأسماء. أنا أقول بصفة عامة، من يتصدى للحداثة ينبغي أن يتصدى للكتابة المسرحية. هناك تحد يلزمك بأن تنجح في الكتابة المسرحية، قد تكون في الرواية والقصة ناجحا، لا أقول ضد ذلك، ولكن يجب أن تكون ناجحا مع الجمهور.

الكتابة مواجهة. في يومنا هذا، الأدباء يقصون الكتابة المسرحية، ولا يطرحون القضايا الأساسية في الكتابة لتكوينهم الأدبي الفضفاض.

الرواية لا شيء!

● **ما هي هذه القضايا الأساسية؟**

– أولا مواجهة الجمهور. الكتابة لا تصير كتابة حقا إلا إذا واجهت الجمهور، واجهت الجمهور بعنف. هناك عنف، ان الجمهور حاضر فهل انت حاضر مع الجمهور. هل لك زاد، هل لك ايراد، هل لك إضافة، ماذا تقول؟ ماذا تحكي؟ بلا كلام فارغ.. ! في ساعة ونصف ماذا ستقول؟ تقول كل شيء في ساعة ونصف.

● **وبعدئذ قد ينطفيء الجمهور؟**

– هناك جمهور أبدي في المسرح. لأن النص مطلوب، عبر الاخراج الثاني والثالث والرابع.

● **ألا تتضافر كافة الأنواع الأدبية لتؤدي رسالة مشتركة؟**

– لكن الوضع الراهن للكتابة العربية في يومنا هذا، التي يهيمن عليها الأدباء، ليس وضعا جيدا. فهناك إقصاء. يفضلون الرواية على المسرحية، وهذا غلط! لأن أقوى الكتابات، وأقولها بكل نزاهة، هي الكتابات المسرحية.

● **وفي الدول العربية التي تهيمن عليها الدكتاتورية وتمنع نمو المسرح ماذا يفعل الأدباء؟**

– أية دكتاتورية؟

● **الدكتاتورية التي تقتل الظواهر الجماعية والمسرح..؟**

– في جميع الدول العربية ثمة مسارح موجودة، وفرق تختلف اتقان ومهنة وحرفية لكنها موجودة من المحيط الى الخليج.

● **وتسلط عليها جميع أنواع الرقابات؟**

– سياسية، مالية، نخبوية الى غير ذلك مثل عدم توزيع المسرحيات والكتب المسرحية وعدم ملاءمة الأشياء للمسرح الى غير ذلك، الرقابة ليست واحدة وحيدة وإنما هي مجموعة من الرقابات. هذا شيء معروف. لكني أريد أن أقول إن الكتابة الحديثة هي دائما، وأبدا مواجهة مع الجمهور لأن هذا هو شغلها الشاغل أما الرواية.. خذ الرواية في أوروبا مثلا كنموذج، أو ما يجب ألا ننسج عليه، أو الرواية العربية القديمة التي كان العرب يقرأونها ويقتنون الكتاب ويقرأونه. أوقات الناس الآن مشغولة بالتليفزيون والعمل والمسؤوليات والحياة اليومية بكل ما فيها، يمكن للرواية أن تكون ذات وقع تجويد الشكل وتكون رواية جيدة وتدخل نفسية القاريء العربي بصفة جيدة جدا، لكن هذا ما لا أراه. هناك القليل القليل النادر.

● **نلاحظ هذا أيضا في المسرح، حيث النخبوية الشديدة والاهتمام المبالغ فيه بالسينوغرافيا..؟!**

– هذا لأن المخرجين هم الذين يهيمنون على خشبة المسرح. هذا شيء معقول فترة تاريخية آنية فقط. أنا أطالعها بنظرة نسبية.

أنا أبحث عن الروايات الجيدة في هذا العالم. شيء قليل ونادر.

● **وهل تجد في المسرح الكثير؟**

– قلت لك انني لا أجد في المسرح الكثير أيضا. قلت الكتاب يقصون من المسرح، الكتاب المسرحيون يقصون ويبعدون إقصاء شديدا جدا. انظر الى مجمل الندوات في اتحادات كتابنا العربية والى غير ذلك.. ماذا ترى؟

لا يبحثون قضايا الكتابة المسرحية والتأثير عبر المسرح.. واذا بحثوا فقليل نادر. إنما يتحدثون عن الأدب ويحجزون الأدب في الرواية والقصة القصيرة وفي أحيان أخرى عن «المقال» فقط!

● **كيف يمكن أن يكون المسرح والكتابة المسرحية أساسية وكبيرة في الجزيرة العربية. وهناك محدودية لمنشآت المسرح. ولهذا سبقت الأنواع الأخرى كالشعر والقصة في النمو الابداعي. هناك ظروف مختلفة في الأقطار العربية.**

– ثمة أوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية، صحيح.. ثمة ظروف وشروط لقيام مسرح ولقيام رواية ولقيام شعر ولقيام أي جنس من الأجناس الأدبية هذا شيء معروف.

يمكن ألا تتوافر شروط لقيام مسرح في بلد من البلدان، كنشوء الديمقراطية. هناك شروط وظروف معينة لقيام ديمقراطية في أي بلد من البلدان. والجنس الأدبي أيضا بالمثل نحن لا نشذ عن ذلك بتاتا.

● **ما رأيك في مسألة السينوغرافيا المطروحة بقوة في المسرح العربي اليوم؟**

– هذا حديث المخرجين والمهتمين بالخشبة. أنا أقوى من الخشبة. أنا إنسان خالق، أنا أخلق الخشبة والسينوغرافيا والديكور والموسيقى والكلمة.

الكاتب هو المادة الأولى لكل الفيض التالي.

السينوغرافيا هي قصة القصص بين الحرفيين على خشبة المسرح فقط إنها مشكلة الفنيين سواء كان مخرجا أو مصمم الديكور والمناظر والدخول والخروج وغير ذلك.. إنني لا اعتبرها قضيتي.

وقد تعاملت مع فنيين ومخرجين كثيرين، مثل المنصف بن عياد وسمير العصفوري وغيرهما.

أنا أكتب، ولكن العمل الذي يتجسد على الخشبة عمل للمخرج، وليس عملي أنا.

السينوغرافيا للتقنيين فقط.

● **هل اقتربوا مما أردت قوله؟**

– بعض الاقتراب،وكل مخرج ورؤيته ولا أرى إن ثمة نواقص ولكن كل واحد وماذا يعطيك. هناك مخرج يغنيك ومخرج يفقرك.

● **وهل تحس أن نصوصك لم تستنفد ابداعيا؟**

– لا . لم تستنفد. فأنا أركز على قضايا أساسية لا تموت في حينها، ولا أكتب للظرفي والآني، والقضايا التي تموت في يومها، لا أثير القضايا الظرفية الآن. لا تهمني. إنها كلام فارغ. أنا تهمني أشياء أخرى. القضايا التي تهم العصر. هناك بعد زمني في القضايا المطروحة. في مسرحية «..الزنج» القضية المطروحة لم تحل، بينما مر على العمل المسرحي ربع قرن.

● **كيف ترى التجديد في شكل المسرح العربي وإضفاء سمات قومية عليه؟**

– هذا موضوع كتاب، ولا أستطيع في كلمات أن أعبر عنه.سوف أحرف كل ما أقوله. لا أستطيع أنا أن ألخصه ولو في كلمات. هذه مسألة ذات صعوبة كبيرة.

السؤال بأهمية بمكان لا يطرح هكذا، ويمكن للمخرجين التافهين أن يجيبوك ويعطوك ويقولون لك: «مناظر عربية» ، «زخارف» «ضع سيفا» و «ملابس تاريخية»، هذا كلام فارغ. هذا موضوع بحث، هذا الموضوع فتحت به أنا دربا في الفن العربي الحديث. من شق مثل هذه الدروب في الفكر والفن العربي الحديث، من؟ قليلون جدا، وأنا منهم.

منذ سنوات وسنوات وأنا في هذا الشغل. ولهذا هناك أطروحات قد قدمت حول هذا الموضوع.

● **كيف ترى التجديد الذي يحدث في مسرح المشرق العربي؟**

– ليست لدي نظرة شاملة على المسارح المشرقية كلها، نتيجة لضخامة الرقعة الجغرافية، ثانيا للبعد الموجود، فانا اذا جئت المشرق مرة في السنة فهو شيء كثير وشيء متميز لعادة المثقفين. ولهذا فان اطلاعي قليل ونسبي ولا أستطيع أن أقول حكما. ورغم ذلك فرأيت أشياء قليلة، في الحقيقة قليلة، ولكن جيدة. أرجو أن تتطور وتتنامى.

● **ما هي هذه الأشياء الجديدة التي رأيتها ورغبت أن تتنامى؟**

– أنا رأيت القليل جدا. الحديث انهم يكتبون موضوعات حديثة بمقولات غربية. أنا أتكلم عن المقولات العربية. ثمة اختلاف كأني أصيح في واد حينما أتكلم هكذا. لا يفهمني أحد. لماذا ولأجل ماذا تكتب بهذه الصورة ولماذا لا تكتب مثل بقية الناس؟ أنا لا تهمني هذه الدعوات. لأن الفن هو الأساس. هو الغاية.لا أجد غاية أخرى. مسألتي كيف «أقول الشيء، كيف أحكي الحكاية؟» أجيبك بسؤال «كيف أحكي لك حكاية؟ كيف»، «كيف» تلخص جميع ما أنا بصدده لسنوات وسنوات.

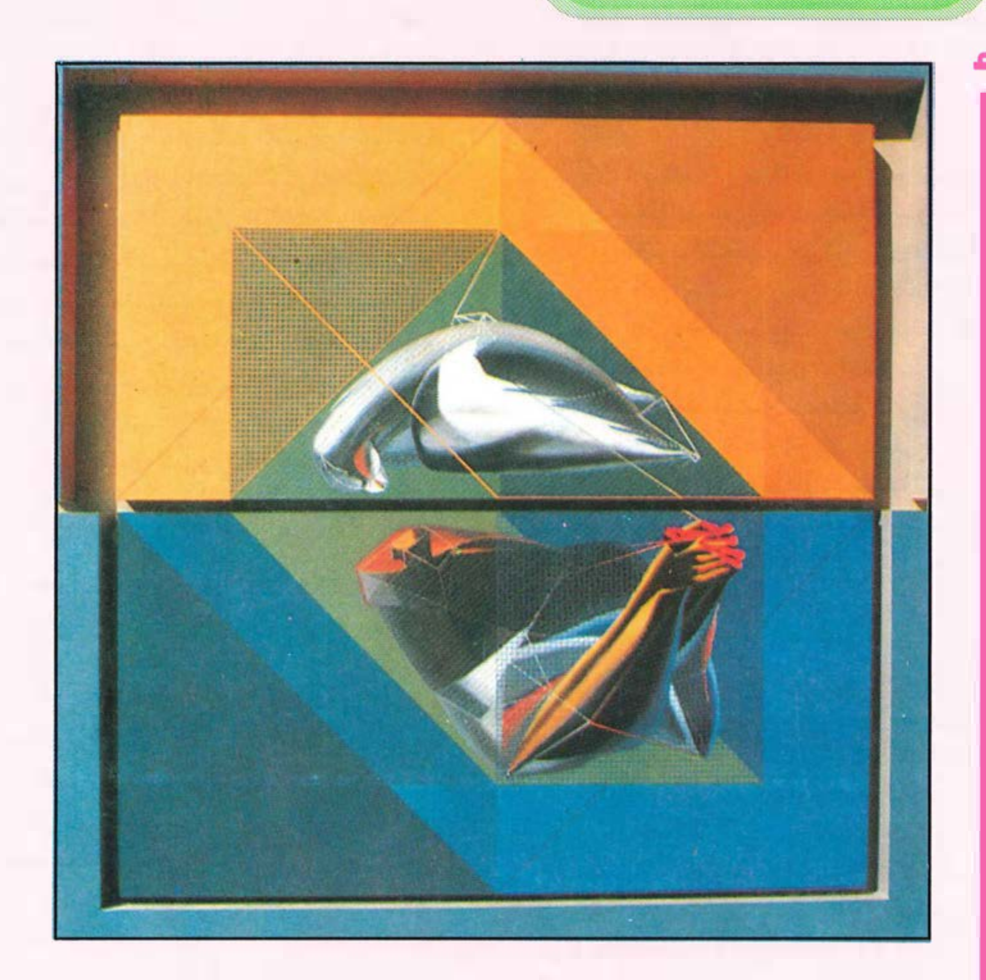
● **هل أنت مستمر في كتابتك القصصية ؟**

– أنا حينما تأخذني مسرحية، موضوع مسرحية والعمل عليها، تأخذ زمني كله. منذ الصباح حتى المساء اشتغل عليها. كتابة القصص في يومنا هذا قلت، وأريد أن أكتبها لكن لا أجد لها وقتا.

● **كيف ترى المهرجان المسرحي الخليجي الرابع الذي حضرت إليه ؟**

– ليس لدي تعليق على العروض، لدي تعليق على المهرجان، هو إضافة جديدة للمهرجانات العربية الأخرى أولا، وهو ميدان تعارف كبير جدا، وفرصة مناسبة لتبادل الآراء والأفكار ورابعا هو مناسبة لا يمكن أن تعوض لرؤية آخر الانتاجات المشرقية التي لا أعرفها وأجهل مؤلفيها ومخرجيها وأساليبهم.

* * *



زهار متوحشة *

ريتشارد هوارد

ترجمة وتقديم : عبدالله الحراصي

أبصر الشاعر الأمريكي ريتشارد هوارد ضوء ولادته في كليفلاند بولاية أوهايو الأمريكية عام ١٩٢٩، وتلقى تعليمه في جامعة كولومبيا الأمريكية وجامعة السوربون الشهيرة بباريس. وقد قضى هوارد جزءا من حياته خارج أمريكا، غير أن حياة الغربة هذه لم ترق له حيث عاد الى أمريكا واستقر به المقام في مدينة نيويورك حيث يعيش الآن. واصدر مجموعته الشعرية الأولى عام ١٩٦٢ ومنذ ذلك الحين صدر له أكثر من سبع مجموعات شعرية، إضافة الى دراستين نقديتين تناول فيهما الشعر الأمريكي في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. وإضافة الى كونه شاعرا وناقدا فقد عرف هوارد مترجما حيث نشر له ما يربو على مئة عمل مترجم من الفرنسية من بينها أعمال روبي جريليت ومذكرات الجنرال ديغول. وفاز هوارد بالعديد من الجوائز الأدبية من بينها جائزة بوليتز التي منحت له عام ١٩٧٠ تقديرا لديوانه «مواضيع بلا عنوان» الذي صدر عام ١٩٦٩.

على المستوى الأدبي عرف هوارد بدفاعه المستميت عن الشعر في مواجهة الرواية، حيث كانت الرواية قد سحبت البساط من تحت قدمي الشعر فسلبته أرضه وتقنياته مما جعلها الممثل الأوحد بلا منازع لما يسمى بروح العصر. وردا على ذلك تولى مجموعة من الشعراء مسؤولية اعادة الأمور الى نصابها بمحاولتهم تحدي الرواية، وكان من هؤلاء روبرت لوول (١٩١٧ - ١٩٧٧) وراندل جاريل (١٩١٤ - ١٩٦٥) اضافة الى ريتشارد هوارد الذي ادخل الى الشعر بعض التقنيات التي كانت في السابق حكرا على الرواية كالحوار وبناء الشخصيات بمختلف طبائعهم النفسانية، ويتضح ذلك جليا في ديوانه «مواضيع بلا عنوان».

عرف عن هوارد تأثره الشديد ببراوننج الذي عاش في أواخر القرن التاسع عشر وهو القرن الذي يستمد هوارد معظم شخصياته وأجوائه منه، ذلك أن هوارد استغل مذكرات كتاب وشخصيات عاشوا في تلك الفترة ورسائلهم في شعره حيث عاشوا حياتهم الجديدة كما أرادها هوارد وتقوم لغة هوارد الشعرية على استحضار تلك الشخصيات والأجواء مما يضفي طابعا رائعا من التنوع والحيوية على قصائده التي - في ظاهرها على الأقل - تعكس ثقافته وقراءاته أكثر مما تعكس شخصيته ومشاعره الذاتية وهو الأمر الذي هاجمه عليه كثير من النقاد.

تمثل قصيدة «أزهار متوحشة» التي كتبها هوارد عام ١٩٧٤م نموذجا لشعره الذي يقوم على استخدام التقنيات الروائية كما أشرنا آنفا، والقصيدة إجمالا حوار متخيل يدور بين الشاعر الأمريكي والت ويتمان (١٨١٩ - ١٨٩٢) والشاعر البريطاني أوسكار وايلد (١٨٥٤ - ١٩٠٠) حيث يقوم وايلد بزيارة ويتمان بأمريكا حاملا معه «عطية» وهي مجموعة من قصائده سعيا وراء رأي ويتمان فيها وبعد حوار نفضل أن يستكشفه قارىء القصيدة بنفسه يقرر وايلد أن يسترجع العطية قائلا

لا أستطيع ترك ديواني
معك، انه ليس الديوان الذي عليّ ان أكتبه
لوالت ويتمان - ستأتي القصيدة، اغفر لي
وستأتي لا محالة من مكان أعمق من هذا..
أعطني ديواني ثانية.

والحوار الظاهر في القصيدة ما هو الا قناع يختفي وراءه هوارد بنفسه، ويخفي تجربة انسانية عميقة يرويها أشخاصه، أي ويتمان ووايلد ، بدلا منه وكالرواية فإن شخصيات القصيدة لا تتحدث بنفسها عن نفسها انما الشاعر الذي نفخ فيها روحا جديدة هو الذي وهبها القدرة على التحدث والحوار، حوار مثل وايلد ذاته «الشمال الذي تشير إليه بوصلته ليس سوى الفن».

اللوحة من أعمال الفنان أحمد نوار - مصر.

الى جوزيف كادي
كامدين [١]، ١٨٨٢

أتهطل السماء يا ماري،أترين؟
فأنا أسمع المطر، هل الشارع أسود،وهل هو مشع؟
انه معتم، استطيع أن أرى بنفسي.
ألبسيني ربطة عنقي الحمراء ففي الحمرة تكمن الحياة
- معظم من أعرف من الناس
يرتدون كالحانوتيين،على يقين انهم يبدون
من الحزن ما يكفي لترتيب
جنازاتهم انفسهم
دون وضع أي اعتبار للذوق: وعلينا أن نحمدهم
على ذلك .ساعديني كي أبلغ النافذة
أود أن أرى شارع ميكل ستريت
الا تسمعينه الآن
شيء ما كالمطر،بعيدا هنالك؟
لعل اذني تمارس الحيل معي تارة أخرى:
كان ثمةصخب كاقتراب
المطر
محركا شلالا يكتسح الأشجار.لا؟
أظن أن قوى حواسي بدأت تخور
فما كان ذلك، ما كان
غير سورة غضب
زفرتها ساحة العظام: من الأفضل لي أن أظل
قريرا في هذا الكرسي،وان أصغي للحيتي وهي تنمو
ترى لو كان الشعر شعرا
لأصاب والت ويتمانك
نجاحا عظيما. كم أرهقت
وأنا أحاول أن أتفاهم مع هذا الطقس الرديء
ما يمكن أن تسميه «تفاهم كلامي»
لا أود التحدث
الى آخرين.بلغيهم أن يغادروا الى بيوتهم
ماري، لا زوار اليوم - أو واحد،واحد لا غير:
وفيم تجدي ربطة العنق الحمراء أيضا؟
شاعر انجليزي

يحفظني قاطعا كل المسافة الى هنا
من كاليفورنيا وكولورادو -آتيا
ليسأل الأسئلة المعتادة
انني لا أحب الاسئلة
التي تقتضي إجابة : الاسئلة الانجليزية.
فتلك هي بلاد الاشياء المجابة. ان لندن
هي مدينة الاشياء المنتهاة
اما برو كلاين فمختلفة
نيو أورلينز وواشنطن [٢] هما مدن
الغرام لدي، مدن الأشياء المبتدأة
قد أكون متأنيا
بل اني قد أكون كادحا
ولكني أبدا لا أطمح للانتهاء .لحظة
اين اسمه؟ لقد كتب عنه بوك عقب
سماعه لإحدى محاضراته
لقد سمعته في مكان ما.
ادخليه يا ماري: لا أحد غيره
لا أحد .. انني انزلق – هو ذا، هوذا الاسم!–
قد أكون بطيئا، لكنني انزلق.
من ذا الذي يستطيع أن يقول
انه يسيطر على ما يمكن أن يسمى «الوقوف»؟
لكن ذلك ما يقوله حقا كل هؤلاء الزوار–
فهم يكتبون،وينادون، ويبقون:
هذا يتسبب في معضلة
يقول الطبيب: انه يعوقهم. لا استطيع. لن أفعل.
ورغم ذلك فهم يضايقونني. شاب يدخل
يقول «يا والت ،أود أن
ألقي عليك ملحمتي
وأريد رأيك في قيمتها.»
أقول له «شكرا، ولكنني شللت مرة
من ذي قبل.» افترض لو أن شخصا
عنّ له
إن يأتي ويجلس هنا ولا يقول شيئا!
شخص يعرف حتى المقاطع الأولى
من حديث الصمت العظيم..

لعل زائر اليوم
سيعتني بلسانه ولعله يوفر عليك
مشقة وضع آخر اتاوته
على الرف مع كل البقية،
هبني اعداء
عوضا عن حواري هؤلاء.
إن أفضل ما سمعته عن براوننج هو الطريقة
التي كان يستهجن بها كل تلك
الجمعيات [٣] . لست
اقتبس من براوننج ولا اخشى عليه
أو أقرأه : حاولت قراءة براوننج بشتى السبل
ولكنه لم يناسبني.تينيسون–
له مكانه الآن
مكان انجليزي محلي : لا أرى
سبيلا آخر يستفيد به الكون منه في مكان آخر –
لكن الآخرين، استنتجت
إن معظم الأدب
كتب على كل الأربع والبقية
على طوالتين [٤] !
... ماري ، الجرس، لقد سمعته لا شك!
أولست أعرف جرسي؟
اســـرعي، انــزلي
واصعـــدي بالرجـــل...
ادخل، هنا، يا سيد وايلد [٥]
هذه الغرفة ليست حطاما كما تبدو:
انني أجد معظم ما أبحث عنه
دونما متاعب
وجدت رسالة د. بوك مع
اسمك على سبيل المثال. كذلك فقد عثرت على ربطة عنقي الحمراء،
ادخل ، انك لتلقي ظلا
حيث تقف . ادخل
ان الشك يطال الفوضى أكثر من الحقيقة.

لا أرتاب في أية فوضى. انني مقتنع
بالنظام في رفقتك يا والت وايتمان!
احييك يا سيدي،يا صوت امريكا الهادر.

حسنا، أو لم تأت لكي تتحرر من الوهم؟
أتحرر من الوهم؟ ليس بعد كولورادو!
ان الصخور الحمراء هي مكان أحمق يبحث فيه المرء
عن الالهام، ولكنك لن تجد أبدا صخرة حمراء واحدة
للنسيان، أتحرر من الوهم هنا؟
لا يوجد أحد في أمريكتكم الفسيحة
من أضمر له حبا وإجلالا بنصف هذا القدر (٦)
انني جئت لكي أراك دون أن يتوسطنا وهم
العدسات الغائمة يا والت وايتمان!
انظر الى امتلائك، انظر عن قرب كاف
وقد ترى
لحيتي وهي تنمو: اخشى من ان الكاميرات
قد صورتني، الى أن تمل الكاميرات هي نفسها
مني. الشخص الحقيقي
أمسي بديلا
يرثى لحاله – عليك انت ومصحح حسن
ان تفكا طلاسم لغزي: لا أشعر بقيمة وزني في
الريش، ولا حتى ريش الكتابة.
ليسوا بأجنحة بل أقلام حبر! لا بد أن تكون كذلك لأنني اكتشفت
أن كل نبي يتلو معجزاته.
هل ازعجك حينما لا تكون انت نفسك؟
صحتك ليست كل ما كانت من الممكن أن تكونه اليوم؟
صحتي هي الجحيم
وما الجنة الا أولى اللحظات بعد
الإمساك . ليس ثمة اعراف (٧)....
هنا استدر، ليس هذا الطريق – قف
حيث اقدر على رؤيتك.
لم يزودني د. بوك بأي اشارة...
... يكون الدكتور بصحة جيدة حينما تكون انت معافى
ولكن عندها فقط – عندما يكون بمقدورهم توفير الراحة!
اما حينما يمرض المرء فإن الاطباء يكونون في غاية كدرهم.
بـــوك
ليس ذلك النوع: انه يرعى المجانين، في كندا–
ضربا من الصوفية الطبية
انه يدعني اناديه

ورسالته لم تعط أية اشارة الى انك
كنت صبيا عظيما هكذا! كنت أخشى أن تكون رجلا أذبله
صقيع الدينوية
ولكن بسبب هذا الفرو –
انه فرو ، اليس كذلك؟ ليس عرف فرس؟
سيدي انت الاسد فيما بيننا الاثنين.
حسنا، لكنك لست خروفا كما يوحي مظهرك.
من طقم كتفيك
يمكن للمرء أن يقول أن لديك
IA M الامريكية في مكان ما فيك ...
في بوسطن صعدوا بي، أو وضعوني على السطح، لأنني ايرلندي
وفي بالتيمور، لكوني بريطانيا – في كل مدينة
يبدون مستعدين لتقبلي كما أنا
لكنني لست صبيا يا سيدي. أهي غلطتي
ان كنت أبدو صغيرا لأنني أنظر للوراء
وانت مسنا كأعمالك لأنك تنظر
بعيدا للامام؟ مستقبل العقل، لديك ذلك
حيث يكون الحضور هو أقصى ما يرتجيه المرء. لقد رأيت
رجلا في الغرب ينحني غصنه على مقربة من الماء
أعرِّج عليك كما يستشير المرء شخصا كهذا.
انك تعرف كيف تقول
ما تذكره ان لم يكن الشيء الصواب.
ان لم استطع قول الشعر فإنني استطيع ان الهمه –
انني أسبح في مداهنتك يا بني.
السباحة أفضل من الغرق في أي عنصر
أبدا لا تكترث لأعمارنا يا والت (أأستطيع أن ادعوك
والت؟ لابد انني بمكان اوسكار عندك). نلتقي هنا
كأنبياء : في الشرق في صهيون (٨)*، دونما أعمار*
دونما اهتياج، وأتمنى ان أجدك
تشعر بوضع أفضل لذلك.
انا كما ترى:
حبيس في هذا الكرسي الوحيد.
أية نبوءة في ذلك؟
هي ما نتقاسـمه.
ان موهبة النبوءة اعطيت لنا جميعا

نحن من لا يعرفون ما سيحدث لهم.
قد تكون عزرا (٩)
أعرف ،انني أتعلم يوما بيوم:
لكن مشكلتي
لا تكمن فيما أشعر به بل فيما لا
أشعر به. فلقد ماتت أصابعي...
دعهم في أصابعي يا والت. يثرثر الأطباء عن البرودة
لكنني أظن أن أي شخص نجا من
جرائدكم الأمريكية لهو امريء حصين.
ومظهركم! ما زلت اندفع بين
الذئاب والأخاديد لا لشيء الا لأكتشف
ان أحدهما كان وهدا والآخر ثعلبا -
لا أعرف أيهما، لكنني اعتقد انهما يتبادلان المواقع.
لذا فقد كان من الممكن
أن يكون هذا معي، التباسا شبيه
لو كنت قد جازفت
في الخارج: مناظر أجنبية، ومواشي أجنبية!
انني اتوق الى وطني بما يكفي هنا في كامدين.
امريكا هي البلاد الوحيدة
حيث
تحن الى وطنك بينما انت فيها - حالة
عظيمة فريدة من الحنين للوطن. لكنت قد تجمدت
صلدا لو كنت قد قبلت
بعرض تنيسون.
لكنت قداكتشفت ان اللورد تينيسون
يؤمن انه قد عين كي يحتج
على كل التطورات العصرية: فهو يعتبر
(اظن أن علي أن أحذرك يا والت) امريكا
تطورا معاصرا - أحد أسوأ التطورات!
انك تعطي الأديب لمسة
من قرصة صقيع هناك، ولن يكون ابدا
نفس الشخص الذي كان، بعد أن
جرت لندن نحو الشاطيء.
لا آسف لأني لم أشرع نفسي أبدا
لانجلترا : كيف لانجلترا ان تساعد

أو أن تجرح **الأوراق** مثلا!
الأوراق - آه، أوراق العشب (١٠)! لقد ظننت دائما
السهام هي كلميك يا عزيزي والت - سهام العشب : انك
شخص عار كما تعرف، شاهرا رمحا عاريا...
الأوراق هو ما كتبت
وهو ما ارتديه ان كان لابد
من ستر عريي.. سهام! ما أنا بحاجة الى حصون.
فليس كل هذا الخوف الا بذاءة
ومقرفة كل هذه الصيحات حول
النقاء والنسق الاجتماعي-
بمقرفة الى حد أنك لا يمكن أن تتراضى معها.
لم أبد انني ضدها
لكنني أفكر في
ما قاله هين (١١) لسيدة عبرت
عن بعض الشبهات حول الجسد:
قال لها هين: «أيتها السيدة
أو لسنا كلنا
عرايا تحت ملابسنا؟ وأنا أقول كذلك
قلت كل ما أريد قوله في **الأوراق** يا اوسكار. «الجنس»
هي الكلمة حينما تقصد الجنس
انها مشينة هنا
معنا ، يجتنبها الفن، لكنها ما تزال
جذر معيشتنا، الحياة التي هي تحت الحياة.
انك مع الأنبياء يا والت حينما تتحدث بذلك
انني لأستطيع تصور أشعيا (١٢) منصتا لك...
فلو كان أشعيا في أداهو لكان
مثلما تبدو أنت: أشعيا بربطة عنق حمراء.
اعفني يا اشعيا، اعفني من
المسؤولية
الأوراق هو كتاب هذا الجانب يا أوسكار.
وفيما يتعلق بالمناظر الطبيعية فكل ما نحتاجه هو الصمود
صمود الجسد، ليس السقوط
كما سقط ايمرسون (١٣)
مخفقا من الأرض: خلف الظل وليس
خلف الحقيقة . في الصمود أمان من تبقى -

الذئاب هنا ، والقصور هناك.
كتاب هذا الجانب؟ يفضله البعض على ذلك الجانب يا والت.
البعض يعبد. في أناجيل أوروبا المعاصرة
لا أستشهد بأية آية، ولكنني أحضرت لكم أبياتي
مقيدة بالنسق في خضرتها الغامقة (لقد لاحظت
ان الجمهور يتأثر غاية التأثر بمظهر
الكتاب. وهكذا نحن جميعا. هذا هو الشيء الفني
الوحيد عند الجماهير)... هذه هي
القصائد الأولى، عطية يشرفها ان تحملها
يداك – انهما أدفأ الآن، أليسا كذلك؟
كنت أقول يا والت، قبل أن تتدخل
التفاهة بيننا (مع اني لا أتمنى أن أبدو وكأنني
أحط من شأن التفاهة) كنت أقول انني لا أرى
أي انجيل يستحق – عدا
انجيلك وانجيل بودلير – ان يهيئا بني البشر
لجسم وروح متطابقين. أوراق
العشب ، أزهار الشر : علم نباتنا المقدس!
اقصدت بذلك النكتة يا أوسكار –
أزهار الشر؟
ما ينبت من الأرض ... انه لطلسم
ومن الأفضل أن ظل كذلك.
اني سعيد بحصولي
على ديوانك: لا تعتذر عن **القصائد**
الأولى. فالكتب كالبشر لأفضلهم نقائصه.
حمدا لله على النقائص – فلولا
النقائص ، يا أوسكار،
لأضحى الحب محالا.
اعتقد يا والت انها نقائص الا
ان كنت تربط سجية مصاص الدماء
بحصافة شقائق النعمان...
اتلك هي
زهور الشر التي تتحدث عنها – شقائق النعمان؟
حتى شقائق النعمان البحرية؟

Les Fleur du Mal ***: قصائد كتبها تشارلز بودلير:***
يا والت : أعظم أخلاقي يغني في فرنسا
منذ أن انسجن فيلون (١٤)
وهل يغني الاخلاقيون؟
ظننت أنهم يهذبون القصائد.
عبرانيين كانوا أو فرنسيين، فكلهم عندي سواء:
الانبياء والأخلاقيون والاناجيل
يقلقونني.
أود النزهات وحرية الرغيف
وقت شامل بهيج مع الكهنة
والشرطة غير المدعوين.
لقد كنت دائما
متسكعا مائيا من الطراز الأول
استطيع العوم على ظهري للأبد... البذاءة هي
دائما ما يبتهل اليه ضد
العوم والنمو.
أي نوع من الجنائنيين هو
بودليرك؟ وهل أزهاره بذيئة مثل أزهارنا؟
هل استؤصل بعضها من جذوره؟
روقب الكتاب، ووسمت قصائده بالدعارة
حينما ظهرت – بعد قصائدك بفترة قصيرة يا والت.
ومتعتها لا تنبع من ان موظفا أبله
قد قمعها، ولكن لأن كاتبها
فنان عظيم.
«الموظفون البلهاء»
قد يكونون ممتعين أيضا يا اوسكار.
لقد استنتجت هذا. حيث نظر الوزير هارلون
الى **الأوراق** بجدية
فجمعها
– أي المسودات،ذلك انها لم تكن ديوانا بعد –
من درج طاولتي في الليل، بعد مغادرتي
ثم أعادها مرتبة
وأفرج عني في اليوم التالي (١٥)!
من غير المجدي تحدي
المحاكم ومقتضيات الأمور، فلم تجد
ابدا عندي يا أوسكار.
سأعبر ذلك الجسر

بعد أن كنت قد حرقته خلفي . أعرف
ان اجدادي لا يعترضون كثيرا عليه –
ليس لي ماض حتى الآن – ولكن مستقبلي ..
واعترضوا على
بودلير ؟ ما الذي كان قد كتبه.
يا اوسكار أتستطيع أن تتفوه به؟ انني لم استطع
قول ما قد كتبته بقلمي.. لم أحفظ قصيدة
عن ظهر قلب أبدا:
ستسد القصائد طريقي
ان لم أكن قد استمعت الى «كالاموس» (١٦) والت وايتمان
من شفتيه، فان ما يثلج صدري أن أكون أول
من يجلب مهارة بودلير الفنية الى أذنيه
لقد سمعت
الكثير بأذني هاتين يا بني. انني استصعب
تخيل صدمة
في تلك الوجهة.
حتى الأوراق لم يعد أحد يقول
انها عاهرة: لا شيء أصعب من الحفاظ
على سمعة سيئة.
جرب زهرة
علي يا اوسكار، جربني بزهرة
من السرير الخبيث. ولكن قلها بالانجليزية –
فأنا لا استطيع أن اسمع أو أن أقرأ
لغة أهل فرنسا.
اقرأ قطعتك يا أوسكار، فكلي آذان صاغية
للقيا زميلي المبشر..
وأنا كلي تلهف يا والت. لا يجرؤ الشاعر
على قوله الحقيقة أبدا قبل أن يسمح له
أن يرتدي قناعا ...
أما أنا فقد تجرأت
لا تعتقد أن الأوراق
قناع . انها الانسان،
الحياة التي يستطيع المرء أن يعيشها في اللغة
لابد أن يقولها بنفسه – فما بمقدور حواري فعل ذلك.
أليس من غير المعقول اذن
أن منظر العثور على كاتب سيرة
لم يغر أحدا كي يتبرأ من
حياته؟
لن تكون هناك براءة
فعليك أن تستمر
بها. استمر بها يا أوسكار.
ستعينني ذاكرتي على تلاوة القصيدة
دون أن أخلق الموسيقى من جديد. أن أترجم
بيتا ببيت واضعا ثقتي في اللغز. انها
قطعة مبكرة، ليس ثمة ما هو أقل كمالا من المتأخر،
فلا يتقدم الا الوضعاء – اما السادة
فيستديرون.
لم أبلغ من الثقة في نفسي قط يا اوسكار
حدا يقدرني
على الاستدارة . ان اكتب
وامضي في الكتابة حتى النهاية ولو في
الشيخوخة .. لتدون سجلا غير منقوص
هناك المزيد الذي على المرء قوله، المزيد دائما...
ولكن دعني اسمعها.
فجاجة بودليرك هذه
انها قصيدة عنوانها «الكآبة»
«الكآبة»؟ في وجه الامتعاض ؟ الغضب؟
فلن يربت
في خلفنا للابد–
اننا نركل في ورائنا أحيانا...
«الكآبة» إذا. اقرأ.
«بل انني كملك على بلدة ممطرة،
غني ولكن عنين وهرم رغم صغره،
يكل من رياء حاشيته
ولا يصطاد بالصقر أو الكلب ولا يكترث
بينما يتضور شعبه جوعا خارج جدران القصر،
ومهرجه الخاص لم يعد يجلب بسمة ،
لعينين صارمتين تخامرهما الشكوك حول المصير.
ويصبح السرير الملكي قبرا ملكيا
والسيدات اللاتي قد يجدن كل الامراء لعبا

جميلة لم يعدن يزخرفن انفسهن بما يكفي
للفوز بلمحة من هذا الهيكل العظمي البارد.
وكيميائيه يحول الرصاص ذهبا لكنه يفشل
في اجترار الفساد الأسود من روحه
بل إن حمامات الدم حسب الاسلوب الروماني الحق
(كمحاربين قدماء يحلقون بخزي)
لا تستطيع اشعال جثة حية عروقها
ليست دما بل بقع من شراب ابسينث من نهر ليث [١٧] الشاحب.»
«... ملك على بلدة ممطرة...»
اني لأعرف معنى ذلك يا أوسكار:
فأنا أعيش على مقربة من حفيف
المطر، هطول مطر وهمي.
وأنا معتاد على اشكال الردة – كيف
يكبر صغار المناضلين.
أجل فهم يكبرون ويبردون أيضا.
ورغم ذلك ان كان الكون قد ظلمك
عليك أن تهتم ألا تظلم الكون.
لا أمضي أكثر من ذلك
مع «الكآبة»: اسمع فيها
شهوانية سقيمة
شهوانية النقاهة –
بمقدورك أن تسميها ذلك بمقدورك...
لا يهمني ذلك. كل ذلك
هو أسوأ من أن يكون حقا. «غياب شاحب»؟
كلا، فشراب الابسينث يا والت هو خمر يصنع من نبات الافستين.
اني أعرف الابسينث – شربه رجل من نيو أورلينز
أو قال انه شربه. اني رأيته
يغمس أصابعه
ويبلل حواجبه، واجفانه، ثم خر ميتا.
اذا فقد كان «ليثه» حقيقيا...
انه سبيل يتخلص به المرء من الواقع.
خلاص سيىء ! يبدو
وكأن بمقدور الرجل أن يشفق
على نفسه فحسب، ولا
يشفق حقيقة على الآخرين.

انها ليست أبياتا كتبت بحبر الحقد المبيت
كلها منسقة، موزونة، مصوغة وفق
قوانين
حسابية – أوليس هذا بآلة،
ضرب من الاستعباد؟
أجل، انه الفن، انه يعاني اغلال الفن.
آه، يا والت، ولم تكن ذا عبيد – بل احبة فحسب.
لن أكون أبله الى حد اني أدافع
عن عبقري ضد آخر، ان التمرد
لا ينفصل عن الايمان: فعادة ما
أخون ذاتي بقبلة [١٨]. الا انه من المدهش
ان «المجرم» لم يسلب لبك...
... أتعني، السقيم؟
لم يسلب ذلك لبي.
الامريكيون الذين قابلتهم
عميقو الايمان بالابطال ودائما
يتخذون ابطالهم من صفوف المجرمين..
الأوراق ديوان
كتب لصفوف المجرمين.
كيف بالله تقول هذا؟
انني لا أدعي ذلك – انها الحقيقة، فالآخرون
في غنى عن الشعراء
وهل انت نفسك في صفوف المجرمين؟
بكل تأكيد، ولم لا؟
تمنيت أن تدخلني أنا أيضا.
فلن ينصلح الا الأراذل حقا
اني اهتم بما وراء الاصلاح: لا أريد الا الشكل.
أوليس الشكل يا والت ما يبقى على الأشياء؟
لا أبقى على أي شيء
انظر حولك: هل
أبقيت انا أبدا على أي شيء؟
الروح والجسد هما كل ما أبقيت عليه.
حافظ عليهما بروعة. قد كانت تلك البساطة
سرك العظيم الحصين.
على كل، على طول الطريق، افترض انه

كانت ثمة فروقات حتى في صفوف
المجرمين .. ان فشلنا هو، اننا نخلق تقاليداً وعادات..
في اداهو ،ياوالت،اخذوني كي أزور
سجنهم - ومن الواضح انه سجن نموذجي.
كان هناك كل ضحايا الانسانية الشواذ
في بدلات مخططة شنيعة، يصنعون مربعات طوب تحت الشمس.
رأيت أحد الرجال،قاتل بعينين فولاذيتين،
يقضي الاستراحة قبل أن يسترسل
في قراءة روايات - تلك،كما أرى،تلمذة يرثى لها
لمواجهة الرب أو العدم...
لمثل هذا الرجل لا سواه
كتبت **أوراق العشب:**
رجل في زنزانة يقرأ،
مثله مثل أي شخص يحب بقراءتي.
لا يوجد أي شخص بلغ من السوء حدا
يودعه السجن: كان، أو قد يكون، سيئا الى حد
أن يودع المستشفى. غير أن كل هذا القضاء
ليس تقليدا - اني أرجح
انه سقم
لا أرى حاجة للقضاء، للقياس،
لوزن هذه الجريمة بميزان العقاب.
التحرر هو الشيء الوحيد
انه يفتح سبلا جديدة.
ولكن ما إن يتحرر المرء، أو يبدأ في التحرر
أو حتى تخامره فكرة البداية' فعليه أن يتيقن من انه يعرف
ما قد اقدم عليه.
لقد توقعت الجحيم.
وفزت به ولم يفاجئني
شيء مما وقع: وأحسب أن الكثير سيقع
ولن يفاجئني أيضا.
بالنسبة لي، ياوالت،لابد وان سيأتي مفاجئا -الحياة
ليست في العادة أكثر من كونها اقتباسا.
كثير من الناس هم ناس آخرون.المفاجآت
تغير الحياة،اثق ان ما لدي أكثر مما استحقه

ولكن من الرائع دائما ان ينال الانسان
أكثر مما يستحق قليلا...
ليس هناك «ينال»
يا أوسكار. اني أبدا لم ازن ما أعطيت
بما أناله لكني سعيد بما لدي.
ماذا نلت،أتعرف؟
حسنا، نلت الأولاد
لشيء واحد: الأولاد، المئات منهم(١٩).
قد كانوا،وهم الآن، وسيكونون لي. وهبتهم نفسي:
ونلت
الأولاد، ثم نلت
الأوراق، ليست سهاما بل أوراق العشب.
بدون الأو د - فلو لم يوجد الأولاد
ما كنت قد حصلت على الأوراق أبدا
الديوان
المنجز، آخركلمات التأييد - يا أوسكار!
ماذا تفعل هناك في الأسفل؟ هل فقدت
مقعدك أو حواسك؟
ياوالت، انك كسبت صبيا آخر
ذلك لن يعطيك قصيدة أخرى
في الأوراق، لكني أود أن أسألك شيئا'
عونا يا والت...
سمعت أن هناك سببا يدعوك
كي تزور نوعا آخر
من السجون النموذجية
أكثر من أن تعطيني ديوانك وأكثر
من أن تنزلني الى مستوى بودلير
أظن انني عرفت السبب
فعادة استطيع أن أخمن
لماذا يأتي شخص كي يراني. ان ما تريده
هو أكثر من مصافحة والت وايتمان،تريد
أن تعرف ما تود أن تتخلى عنه!
انك تراني هنا ، وحيدا
في هذا المقعد، على هذه النافذة،تأخذ
يدي لكي تطرد البرودة وتتساءل

كيف تباشر خيانة ذاتك..

غفرانك واجب يا والت،أود

ان أحمل غفرانك معي. لا استطيع ترك ديواني

معك،انه ليس الديوان الذي على أن أكتبه

لوالت وايتمان - ستأتي القصيدة، أغفر لي

وستأتي لا محالة من مكان أعمق من هذه...

أعطني ديواني ثانية.

ماذا ، عطية هدية ؟ أتعرف

معنى ذلك أيها الصبي؟ استرداد ما وهبت!

ليس عندي شيء أهبك أياه - حتى الآن. خذ، الآن

يا والت ،زهرتي -أتاوة زهرة...

أنها ليست زهرة شريرة، أنا متأكد!

حتى في ركبتيك

يا اوسكار، ليست زهرة شر.

حجرة عقيق واحدة غير مؤذية يا والت لأن

يدك في جبيني...

كم من الجروح قد ضمدت يا اوسكار بهذه اليد

التي لا تشعر بشيء الآن:

لكن الأولاد الذين ربيتهم

نالوا آلام قدرهم : وقدرك سوف يأتي.

أحمل غفراني مع ديوانك أيها الصبي. انهما الاثنان لك.

لقد علمتني

الرغبات الماضية، والمخاوف الماضية. فيك يا والت، اكتشف

كيف تغدو الرغبة قدرا. وأن

أفشي سر نفسي! وألا أقدم التضحيات

بل أن أكون أحدها. أن أكون على نحو ما مقدسا،مثلك -

والت ، ما تعني التضحية أيضا؟

انني عجوز أوصبه المرض في شارع ميكل ستريت. أيها الصبي

انني لست مقدسا

وإلا فكان الجميع مقدسين. عندها

ستفهمني؟ أو قد

أفهمك الآن. بالنسبة لي - كما ترى - **الأوراق**

قصيدة جوهرية -

وقد اقتضت ان تصاغ

كما تحتاج الحياة الجوهرية الى أن تعاش.

ربما ستكون حياتك جوهرية -

حياة تستحق أن تعاش!

اعطني أفضل الأشخاص

من افضل الكتب - الكتب ليست حقائق

انما هي جهد للهيمنة على الحقائق فحسب. أقول

جهدا لأني غير متأكد

من شيء آخر...

... الحياة، يا والت ، انك تجعلني أثق

في الحياة! يدك - اني حقا ولدك...

قبلني

والحق بحافلتك . فلقد حاضرت طويلا

بما يكفي. عليك أن تقرأ الكتابة التي على الجدار [٢٠]

أو على الصفحة أو على الوجه

بنفسك يا اوسكار

عليك ان تجدها، لا ان يخبرك آخرون أياها..

تفضيلي الشخصي هو للنصوص التي يمكن

حملها في الجيوب.

والت ... انك قد حققت نصرا لأمريكا.

انني قدمت، ورأيت وهزمت! ليس بالشهرة

مع أن أي شيء هو أفضل من الابهام

الفاضل العفيف - ليس الشهرة هي التي هزمتني

بل الحياة

حياتك ، خلودك!

ليس

الخلود

يا اوسكار،بل الشخصية: سمها كذلك

وسنكون شخصا واحدا.

لقد انتصرت

يا والت،اني معك، ولذا سأغادرك

بالعرفان والتقدير وكل حبي

وداعا ...

وداعا يا بني. ماري دافيس!

ارشدي السيد وايلد للطريق ليخرج –
الحافلة موجودة
في نهاية شارع ميكل ستريت.. ناوليه احدى
الشمسيات ان كانت ما تزال تمطر
... اشكرك يا ماري، ذلك يكفي
لا ، لا أريدك أن
تهرجي، أود أن أفرغ هذه الغرفة.
مازلت استطيع رؤيته،أمام النافذة،
ظل اوسكار المعتم
متحدثا عن الفن.
مازلت استطيع سماع صوته وكأنه هناك.
الشمال الذي تشير اليه بوصلته ليس سوى الفن.
الفن دائما ليس سوى الفن.
لكنه صبي عظيم، رغم ذلك
صبي رجالي عظيم. بينما كان هنا
اعتقد أني وجدت كومة قش بداخل بوصلته...
ألاحظت ان كان قد خلف
كتابا أخضر في الأسفل،
على الطاولة بمقربة من الباب؟ لا شيء
هناك؟ حسنا، فهو ذا عين الصواب. ضعي هذا في الماء –
هذه «الزهرة المسالمة»
ضعيها قرب السرير...
هناك أشياء أكبر كثيرا للكون –
انهم يحشدونها هنالك على الجوانب. انهم يريدون متسعا
أكبر مما تستطيع كامدين توفيره،
أو كندا أيضا –
انظري الى ذلك اللون! ايمكن لأحدكم أن يوضح
كل الأمر للكون؟ أريد
غفوة قصيرة يا ماري، اعيديني
الى السرير ، اريد
وقتا لنفسي، الآن.

الهوامش

★ *العنوان الأصلي للقصيدة هو "Wildflowers"، ويعني «أزهارا برية» أو «أزهارا متوحشة»، وقد اعتمد المترجم كلمة «متوحشة» بدلا من «برية» رغم أن الكلمتين يحملان دلالات متقاربة وذلك لأن كلمة «برية» قد تحمل بعض الايحاءات التي قد تشوش الدلالات التي يقصدها ريتشارد هوارد،فهذه الكلمة – «برية» قد توحي بأن الزهور المعنية هنا زهور صحراوية،أما كلمة «متوحشة» فتحافظ تماما على الدلالات والايحاءات الشاعرية التي يرمي إليها هوارد.*

وتجدر الاشارة هنا الى نقطة بالغة الأهمية وهي التورية التي تحملها السمة الصوتية للمقطع الأول "Wild" حيث انه يشير الى الشاعر اوسكار وايلد وهو الشخصية التي يتحاور معها والت ويتمان في هذه القصيدة.

١ – عانى الشاعر الامريكي والت وايتمان من سكتة دماغية ألمت به عام ١٨٧٣ ومنذئذ عاش وحيدا في بيت أخيه في مدينة كامدين في ولاية نيوجرسي الامريكية.

٢ – ولد والت وايتمان وترعرع في بروكلين، وزار نيو أورلينز عام ١٨٤٨، واقام في مدينةواشنطن خلال الحرب الأهلية وبعدها وحتى اصابته بالسكتة الدماغية.

٣ – كان أعضاء «جمعيات براونتج» يتملقون للشاعر الانجليزي روبرت براونتج ويداهنونه.

٤ – (Stilt) الطوالة هي احدى رجلين خشبيتين يعد المشي بهما نوعا من البراعة (منير البعلبكي : المورد)

٥ – زار الشاعر الانجليزي اوسكار وايلد امريكا في أواخر العشرينات من عمره.

٦ – السطر مستمد من رسالة كتبها وايلد الى وايتمان يقول فيها: «لا يوجد في عالم امريكا العظيم الفسيح من أحبه وأقدره مثل هذا التقدير».

٧ – يستخدم الشاعر ريتشارد هوارد هنا كلمة "purgatory" والتي تحمل معنيين لا يمكن ترجمتهما معا الى اللغة العربية، وهما (١) الاعراف وهو حسب المعتقد المسيحي مكان يعاقب فيه المذنبون بعد موتهم وهو بذلك أفضل حالا من الجحيم و(٢) تعني أيضا دواء مسهلا للمعدة.

٨ – اي الأنبياء في وطنهم أو في السماء.

٩ – عزرا هو قديس ونبي عبراني قاد المنفيين اليهود من بابل حسب العهد العتيق من الكتاب المقدس.

١٠ – أوراق العشب هو من أهم الدواوين الشعرية التي كتبها والت وايتمان.

١١ – هنرك هين (١٧٩٧ – ١٨٥٦) هو شاعر وناقد الماني.

١٢ – اشعيا هو نبي ذكر في العهدالعتيق من الكتاب المقدس أعلن استنكاره لمظاهر الفساد الاجتماعي والديني التي سادت في عصره.

١٣ – رالف والدو ايمرسون فيلسوف امريكي عاش في القرن التاسع عشر،وقد امتدح الطبعة الأولى من ديوان **الأوراق** لوايتمان.

١٤ – فرانسوا فيلون شاعر فرنسي عاش في القرن الخامس عشر وسجن بتهمة السرقة والشجار مع الآخرين.

١٥ – طرد وايتمان من وظيفته عام ١٨٧٦ في وزارة الداخلية بعد أن قرأ الوزير بعض قصائده الحديثة.

١٦ – كالاموس هي مجموعة من القصائد التي أضافها وايتمان الى ديوانه **أوراق العشب** عام ١٨٦٠.

١٧ – ليث هو نهر النسيان في العالم السفلي في الأدب الكلاسيكي الأوروبي.

١٨ – كما خان يهوذا المسيح بقبلة.

١٩ – خلال الحرب الأهلية قضى وايتمان وقتا كبيرا في زيارة الجنود الشبان الجرحى في مستشفيات واشنطن.

٢٠ – يقصد بعبارة «الكتابة التي على الجدار» رسالة بالغة الأهمية، وفي هذا اصداء الى قصة في كتاب دانيال في العهد العتيق حيث ظهرت على أحد الجدران كتابة غامضة باليد تبشر بنهاية حكم الملك بيلشاصر.

* * *

ذهـــــــــــــــول



عبدالعزيز المقالح ★

تولد الحرب من الأسئلة الخائبة الكبرى
ومن خوف يحز الروح في مقصلة الحقد
ومن شوق الى الموت وأطماع بأرض
وطئتها قدم الشيطان أزمانا
وكانت وطنا للندم العالق
في نار البشر

* * *

يا إلهي استوحشت روحي
وهذا زمن الحرب استوى
لم يطلقوا النار على رأسي
ولكن العيون الفازعات احتشدت حولي
وحط البدو في الضاحية الأخرى من البيت
وجاءوا يستظلون ويمحون تضاريس الكتابات
على لوح من المرمر

كانوا يسرقون الكعبة الغراء ثوب العيد
يا الله !!
من أين أتى هذا الجراد المر
والحشد الذي يعدو الى الخلف
يقود العفة الكبرى الى المبغي
ولا يدري،
له أذن من الطين وقلب من حجر.

***

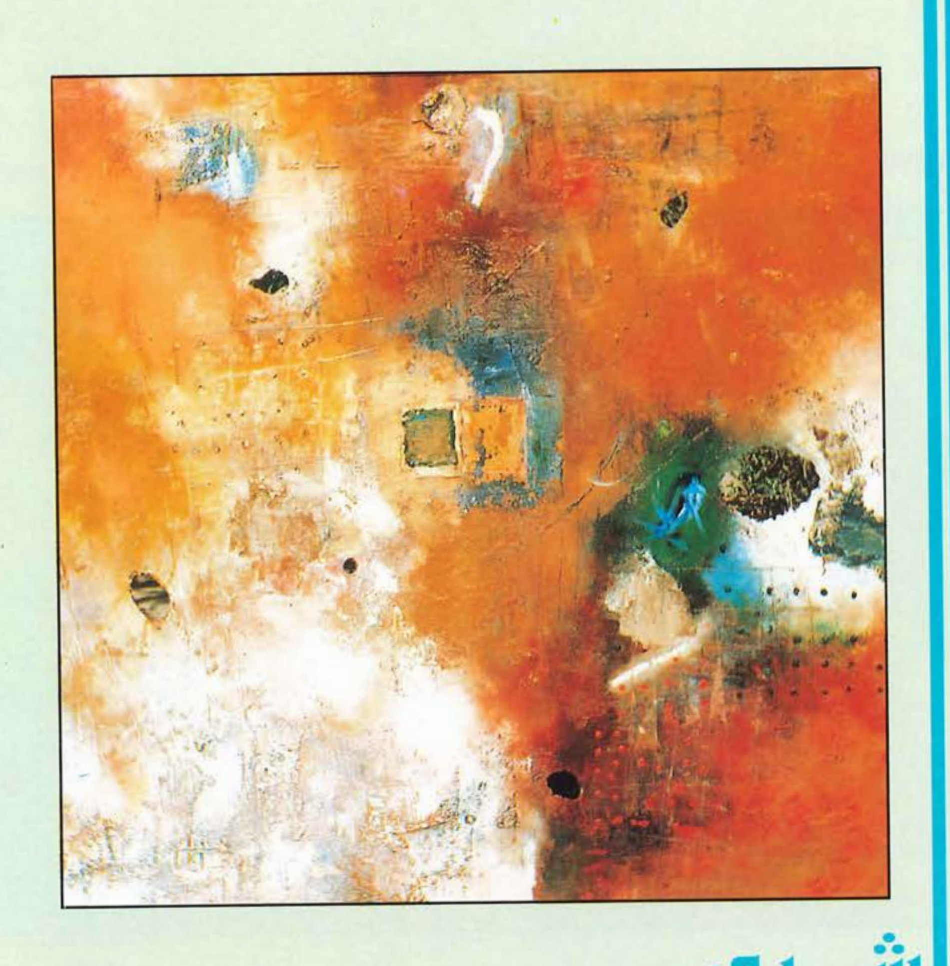
تبدأ الحرب من الخوف على المنصب
من خيط دم يلمع كالجمر على خاتم مجنون
له ذاكرة بلهاء، صوت نزق،دام
له كالذئب أنياب وأظفار
وقصر عامر بالرعب
لا تدخله النمل
ولا يعبره – من غير تفتيش – قطار الضوء
لا يدخله ظل القمر.

تنتهي الحرب من الدمع الذي يجرح
أجفان اليتامى
ومن الخيبة في الألفاظ والمعنى
ومن صرخة مقتول رأت عيناه
في فوهة المدفع آلافا من القتلى
وآلافا من الأسرى
رأى الحزن الذي يغشى عيون الامهات

***

يا إلهي
لم يعد ثمة لغز،
وحده الانسان لغز الارض
يبدو غامضا سهلا
وسهلا غامضا
كالوحش أحيانا
وأحيانا كما يبدو الملاك.

★ شاعر وناقد، رئيس جامعة صنعاء ومركز البحوث اليمنية.
اللوحة للفنانة هدى سليمان القصابي – سلطنة عمان.



الشبه: مرثية نفس ...

نزيه أبو عفش *

حيث مشيت
يتعقبني، أو يمشي قدامي، قديس ظلام
يأخذني من كتفي
يدخلني في نفق أعتم من ليل العانس
ينهرني فترن عظامي فـيّ من الخوف
فأعوي ....
حتى يرتج سريري من تحتي؛
ويهبّ النور على عيني فأحسبني حيا
وأقوم الى شأني ....

أسعى في دنياي كما يسعى الأحياء:
أهيّئ ثيراني،
أشحذ سكة محراثي،
أفلح أرضي،
أترقب أن يكرمني الله فتسقط أمطاري..
ثم أعود الى بيتي كالرجل الفاضل
أنتظر غياب الشمس لكي أشعل ناري
وأعد طعاما لي.. ولأهلي.
.. ..
.. ..
حيث مشيت ..
لي قبر وظلام.

★ شاعر سوري
★ اللوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد – العراق.

حيث مشيت ..

لي حارس موت لا يغفل.

حيث مشيت ..

لي أم تبكي ،

وأب يندب فوق سريري في الليل كأني ميت

(وأنا لست بميت..)

فيفيض سوادي فوقي، وتخور من اليأس قواي..

فأقوم الى نفسي

أشغلها بكلام ما، أو أخدعها بغناء مرّ،

وألطف حماها بالطيب لكي تبرأ من وحشتها ...

ثم أشد حزام رصاصي حولي

وأطل على الدنيا من فوق السور

فأصرخ :

يامن خلف السور .. ..

فيرد عليّ صداي

وتسيل الوحشة من أطراف قميصي كالينبوع الأسود

صماء .. وقاتمة؛

فألملم أعتدة جنوني:

بوق صياحي،

وفمي ،

وحزام رصاصي،

وحشة عقلي .. وذكاء الروح العمياء،

كتاب صلاتي .. ودخان خطاياي .....

وأرجع من حيث أتيت .

: .. ..

بيتي في موضعه

وسمائي فوقي

والأرض هي الأرض !..

وحولي شجر، ومياه، وقطوف دانية،

وخراف وثعالب شقر، وطيور،

وزواحف ساهمة الأعين،

وأنا ......؛

.. وأنا تعبان كقلب الأم،

ضعيف كالنسمة،

غض ورقيق كجناح العصفور .....

فأفتح بابي

وأطل على جبل سواد مصنوع من ذهب، وحرير

وتوافه، ونعال، وغبار حروب، وجلود دمى ميتة،

وأساور أهل، هلكوا في الغزوات، وأوسمة، وقواميس

عذاب، وأنين ثواكل ومحبين،وأصناف نقود

باطلة،وغرائب مما لا يخطر حتى في أذهان الموتى

من سقط الأشياء ....

ثم – كأني نبهت –

أحوّل عيني الى حيث تموء القطة في الركن

فلا أجد سواي

ملفوفا بغباري

ومسجى

في

صدر

البيت

●

حيث مشيت ..

يرتعد فؤادي هلعا من شيء ما :

من ماض،

من لفحة ذكرى،

من ندم أو نسيان،

من عاصفة جنون أو حب...

فأحدق في عيني نفسي كاللص

وأشهق من فرط الخوف كأن شهابا أفلت من بين يدي

فأميل على

أتفقد أعضائي باللمس كأني أندب أطلالا،

آخذني من كفي اليمنى.. وأطيل النظر إليّ

كأني ...

شخص يشبهني

.. ..

.. ..

هو ذا،الآن، أمامي، شخص يشبهني

يضرب في الأرض وحيدا،

عريان،

كفيفا،

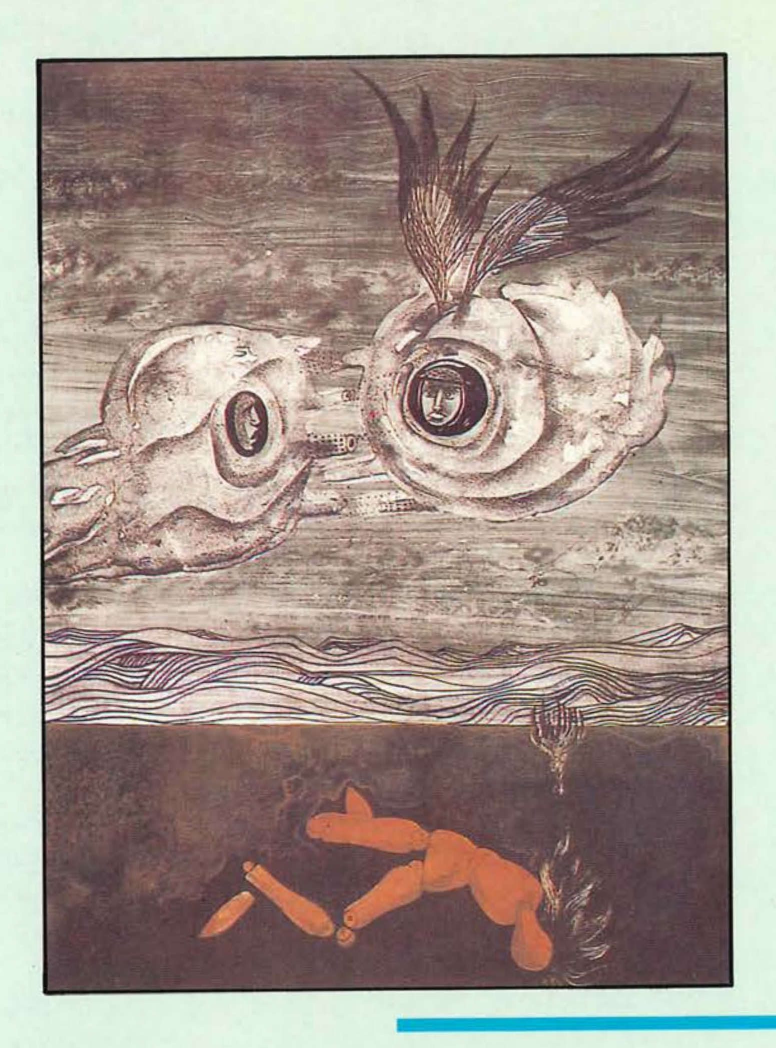
يتفقد كفيه بكفيه ..
ويسأل
عن شخص يشبهني .

●

شخص يشبهني
حياني إذ أبصرني عن بعد.. وأشار إليّ :
تقدم .
قلت : فهل تعرفني يا ابن أخي؟
قال , تقدم . فتقدمت ..
وقال : أنا أنت . فأرعبني.
قلت : بلى، أنت أنا.
قال : إذن فاتبعني .
ثم مشى ... فمشيت.
!!! . . . .
. . . .
شخص يشبهني.. قال : اتبعني. فمشيت
وجعلت أعد خطاه لكي أنسى خوفي
فالتفت إليّ على عجل
وتفرّس فيّ كأن صياحا يخرج مني ..
قلت : فهل تسمع شيئا ؟
قال : أنينك.
قلت : فماذا تبصر؟
قال : شقاءك في الأرض، وخوفك من نسياني
ثم توقف قدامي... وتنهد.
قلت : لعلك تشكو من ألم.
قال : أنا لا أشكو ... بل أنت.
قلت : لعلك ترغب أن أحمل عنك إذن بعضا مما تحمل
قال : أحملني .
قلت : ولكني ....
قال : أحملني.
قلت : ضعيف ..
(وأشرت الى رأسي كي يعرف أني مصدوع
كالعادة..)
قال : احملني بالله عليك ...
فهممت به أحمله،

فتبخر من بين يدي كخيط دخان أبيض ..
فشممت روائح نفسي فيه ...
صحت به : يا هذا،
يا أنت ،
أنا ،
يا ابن أبي،
يا صاحب قلبي وثيابي وفمي.. يا أنت،
توقف حبّا بالله.. لكي أبصرني أكثر فيك
توقف يا صاحب نفسي
كي أعرف أني لست بميت
.. ..
.. ..
شخص يشبهني ..
حيّاني ومضى!
يشبهني ،
وله عيناي، وكفاي،وصوتي، وفمي، وإمارات
جنوني..
حياني ومضى..
فمضيت
أتعثر بغبار الأرض كأني شخص أسرف في الموت
خلّفني في الأرض وحيدا، أعزل، مكسور القلب
كأني أغمد آخر مسمار في نعش صبي ميت.
. . . .
شخص يشبهني
حياني ومضى
فمضيت
ثم دخلت الى ظلمة نفسي
فضممت يدي على رأسي
وبكيت.

❊❊❊



لأمير*

أمجد ناصر**

صعّرت خدي لآلآء النهار
لا أقدم
ولا أؤخر
تاركا التباريح تسلس قياد الأنفاس.

ما حاجتي، بعد، بالنظر
الغيابة تفي بوعودها
فألج المتاهة مشفوعا بظلمتي

يا لخفتي
الهواء يرفعني حيث تخلو الفكرة
ويكون ما تبقى من الضوء كافيا

لأرى ما دبرته يداي
الغياهب تتلو عليّ
ويغمرني بهباته الهجران.

أنا أبو عبدالله المكنى بالصغير،
بكر أمي
ولدت تحت لبدة الأسد
رايتي حمراء
ودليلي نهار يميل
سلكت طرقا مشاها أسلاف خطرون
بهمة دم يطرد دما
ووصلت
الى
ما

دال
للقادمين.

الكلمات التي رفعتني فوق معيتي درجات ستسبقني
وتهيىء لي مصيرا لن يجادل فيه عابرو المعاني
أنا الذي نودي بين العذارى ولم يكن بيده حسام
بل حمامة بيضاء طارت عندما ختنوه، فبكى
لما رأى الموسى ترشح دما فانهالوا عليه بالقطن.
عشت النهار الغالب في عبر ارتجزها مصيري
وفاجأتني بصورتي على الدراهم
وأني وجدت اسمي جالسا على النمارق بين أم وأب
أنكرته
فلم أكن من نودي به
كنت حر المساء أفلق الرمان بكلتا يدي

★ شاعر أردني.
★★ مقطع من عمل شعري بعنوان «توديع غرناطة».
★★★ اللوحة للفنان عبدالغفار شديد – مصر.

واستدرج طفولتي من متاع القوة
الى معجزة تتمرأى في الظلال.

آيتي اليوم أن أكون صامتا وسط فصحاء النهار
منقطعا لرنين القوافي بين أسنانهم الكبيرة.

ولما جلست على العرش واستوى الأقربون
وعدت بما لم تصوب إليه أعين كائلي القمم
بما يكفي لأنام نوما يؤرق المتسقطين،
بالعهد يحمل الى دهاقنة النواحي
ببرانسهم البيض منزهين من كل قصد
وبالهواء الصافي
يقلب سرائرهم على وجوهها
ويأخذ بأيديهم عبر الأشجار.

وعدت بالغصن والثمرة
بالمنامة في الطرف الخالي
لم تقدر ضراعتي لمن ألقي بها على وجهي،
بالشميم منبلجا من ضربة السمهري
بجت ربيب الظل فلقتين،
بغالب الجبابرة
آخذهم بالتلابيب
بساحبهم من خرزات دروعهم
يجرجرهم على خيط اللعاب مدنفين.
بالنوم نوم الذي مطمئنا
أن
الصباح
لناظره.

ومن فرط انتظاري
ظننت سهم الماء طريق ثقاتي
عائدين بوثبات كبيرة، من حصاد الثغور.
على درج السهاد

سمعت خطو العذارى يتصادى في صالة العرش
ورأيت الندى يتبلر على الترائب.
الأنفاس التي تقود أكبر الفاتحين الى مرابعي الآن
أهرقت، من قبل، عبيرها السام على بدني
وأدخلتني مضائقها
لا
ألوي
على
شيء.

أكاد أسمع من سفح غيبوبتي
مداحة خفتي تئن تحت ثقل الزند
حيث الصليب وخوذة الفارس يمحوان
ظلال قامتي
على المياه.

الرائحة التي تهب من هناك
تبلغ مرادها وتستحكم
رائحة
مرور
اليد
على تحالف العشب والندى.

هناك صيف صممته لم يأت
ولا الذين غفوا جنب يقظتهم في الوصيد.

هناك قمم أعلى وراء تصوري للجبل
حيث الأخوة على أشدها
والسلام الموعود أنقى ما يكون قريبا
من أكتاف مذللي الليالي.

هناك جبابرة،أيضا
أخرجوا غيرنا من شراشفهم
تاركين دروبا أولت أسماءهم
وأناسا أذهلوا المنشدين بالصفير.

و
هناك من يصعد اليّ
وأنا أرى شعلة الحمراء
تتلطف بها الريح

وصل الغالبون الى الفكرة التي سبقتهم
وسددت خطى الغرباء الى غايتها
كاملين
سوى
من
ندب
تركتها
الريح
تذكارا.

اليوم ينام واصلو البرج بالوادي على سريري
تحت تسعة وتسعين اسما لليقظة.

ما
أطول
انتظار
الطعنة
في الليل منقطع النظير.

لا سيفي
ولا لذاتي
ولا مؤولو الأحاديث
سيردون المكتوب الى حبره
ويرجعون بالنبأ الى الطير رمانا به وتناهى
في
ليل
بهيم
منقطع
النظير.

أريد أن أبلى هناك
في فجر الهباء الكبير
قانطا
متصدعا.
طويلا
أريد أن أنام
خفيفا،
الى الأبد.

ما عرفت، مذ نوديت، سوى هذه الرغبة
تقودني بخطمها الأعمى الى مسيل الليل
سوى لهب البنفسج يصاعد من تنين الجوف.
سوى الامحاء

بأوعية الندم نضحت غبار الأفكار
وتركت للمقبلين
حسرتي.
على رابية.

* * *

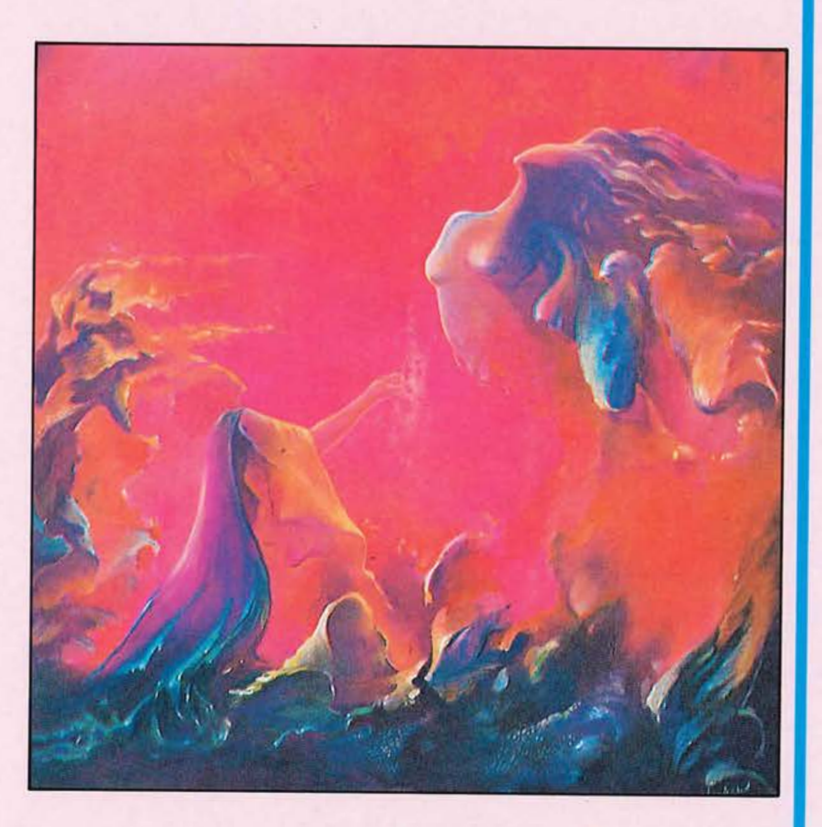


انتظار يفترسه الصدى

طالب المعمري

تجلي العيون
بياض سوادها.
يجلي القلب صفرة
النحاس
على «مرجل» الحياة.
أية قهوة
سنشربها يا بروفرك
وأي صباح
أعلمني بك
غير الكلمات الواقفة
كمسمار على بابك.
لم تكن يا بروفرك
إلا ومضة النار
التي اشتعلت
تدفيء بها قلبك الشتوي
مثل حجارة تتدحرج
تطول بينك وبينها
المسافات.
أنت الغلطة الدفينة
الصح النابت
في الغابة
يا بن أدم،
يا سيفا قوسته الريح
وأكلته كمنجل الأملاح.
يا حامل كفنك
على بياض الفضيلة.
سواد ليلي طويل
والقمر..
المفتاح الذي
ضيعته في الصحراء
أنا..
إنتظار يفترسه
الصدى
في سفينة غارقة
لعبث الكائن.
من يشرب صورته
على القهوة،
الكأس التي تتلاطم
فيه أنجم الطفولة،
ولا يستقر على حال.
نشرب قهوتنا
كالهاربين من
لهاث الوقت،
نشربها دفعة
واحدة.
والتابوت:
العربة التي
تدفع المستقبل
إلى مثواه الأخير.

مسقط



متاهة النسور

باسم المرعبي *

يحييك الظلام الساهر

يحييك الفضاء الجريح في صور الطيور القتيلة

تحييك الظلال التي ترقد عميقا في أصلاب المرايا

**

أقودك من عريك عبر الممرات التي تدرب المتاهة

أقودك عبر مناظر مغطاة بالريش الأعمى وحطام المظلات،

.. ثمة المرايا تسهر معلنة، تعرق الوردة في اتقاد الغابات،

في المسافة المهموسة لاحتراس النمور!

★ شاعر عراقي مقيم في السويد.

★★ اللوحة للفنان خالد الطهمازي ـ البحرين.

(...) استقبل مهبك وأصابعك التي تحزم كآبتي في معسكرات الألم استقبل هذا الرنين اللامع لضحكات عابرات يندهد بذهبهن الأعالي السحيقة،

ويشرن الى الأزهار، تتكسر في ذهول خطواتي

والى قلبي يطوح به تحت مظلات الذهب والعطور التي تنيم الغابات،

العابرات بريشهن ونومهن المستعار من الغيم

يرسمن يدي صخرة لتتقاذفها دموع هذا الكوكب

**

لم أضحك بما يكفي لأستمع، وحيدا، الى العويل الساهر لأعين الأرض،

لم أقطف النجمة التي يذرع عطرها الفراغ البعيد

لم أقل الأنهار والصخور الغفل في الخارطة الوحشية

التي أشتهي، ليتلى علي سهادك الفاتك

**

أذكرك الأشجار المحروقة بعطرها والفراشات المحنط طيرانها

أذكرك الينابيع الخرساء والضفاف الرهينة!

لم تدونك الرياح .

لم تصفك العيون

ولم تسبقك الأساطير

.. ذهبك سهر شمس

ذهبك حارس الظلال والمسافات التي تقولها عينا صقر حزين

فمك الربى، يستعيد فيها الفجر سارحه

ويداك روايتي الأثيرة عن الذهب المغلول في الرياح المغلقة،

في خزائني تنام الخرائط ممهورة بالأبد

وفي قبضتي كل المفاتيح..

الأقفال ترن مليئة بالنسيان

والأزمنة التي تتداولها يد الخريف.

مقنعا بأحجبتي

أعبر الريح السافرة مثل مدية

متلفعا بأنيني مثل كمانات وحيدة، ترتعش تحت الشرفات

لم يتعب العزف بعد

لم تتعب الدموع وهي تروي أسطورتك في سهر جنونها

لم تتعب الأصابع وهي تتسقط الضوء الذي يثيره نهوضك،

وكأنك تنهضين الفجر معك

**

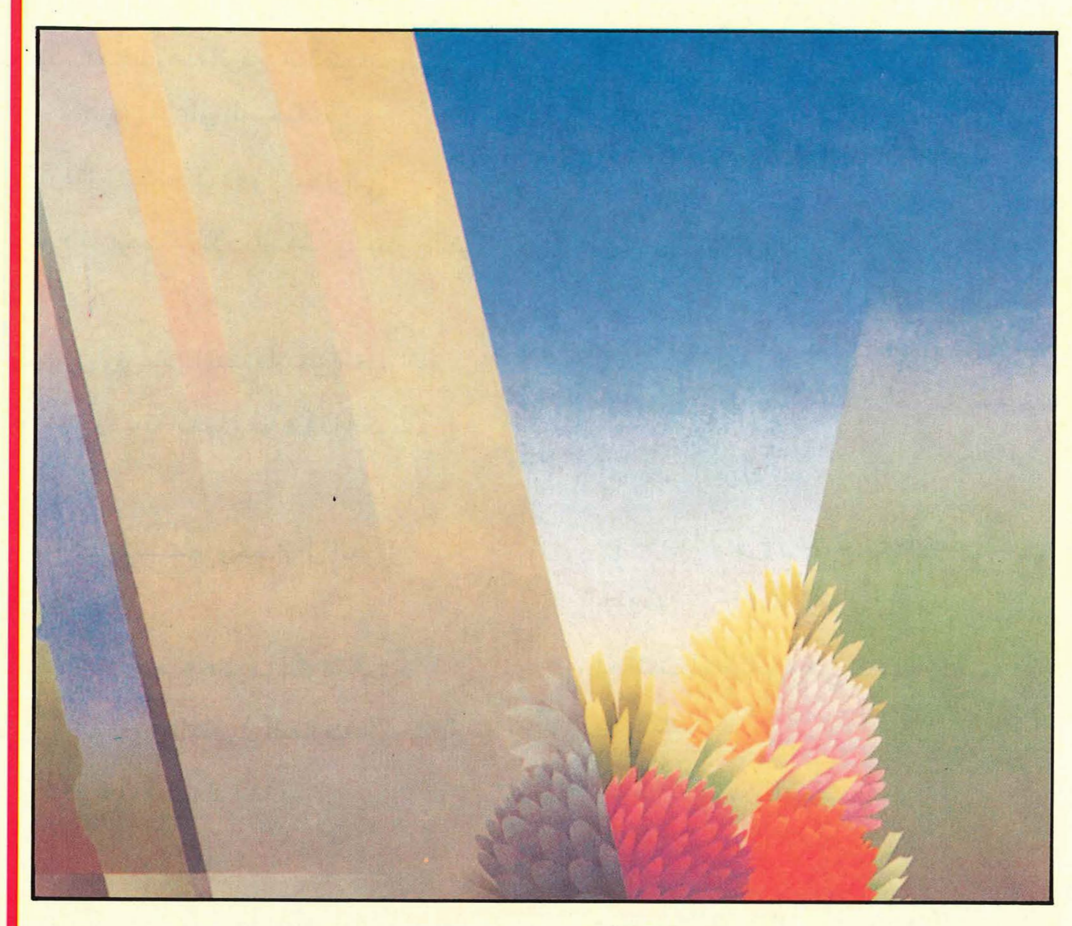
هناك في الصدى السحيق لاحلامك،

ترقد أيامي منسية كطية في فراشك

أو كاللامبالاة

حيث من الضجر، ذاته، أصنع تشابه الأزمنة وتثاؤبها!!

* * *



في باب الحياة

خالد المعالي ★

هاهي الأيام تعود
حمل الليل بها
وأفردنا على الطريق يصحبنا الغبار
ظل اليد الملوحة
والنجمة الغافية

أريد من بعيد أن أشد خيطا
يربطني بحاضري وأن ألوح من هناك
غافيا على حائط الذكرى،
حولي تلوح السحب الكبيرة ماضية
ويدي دون شيء تستريح

كان لي أن أهب كريح
وأن أرمي كأوراق في الخريف
بلا هدف، يدهديني الهبوب
لكي استقر وبعد وقت وجيز
ينتهي كل شيء ويحل الشتاء

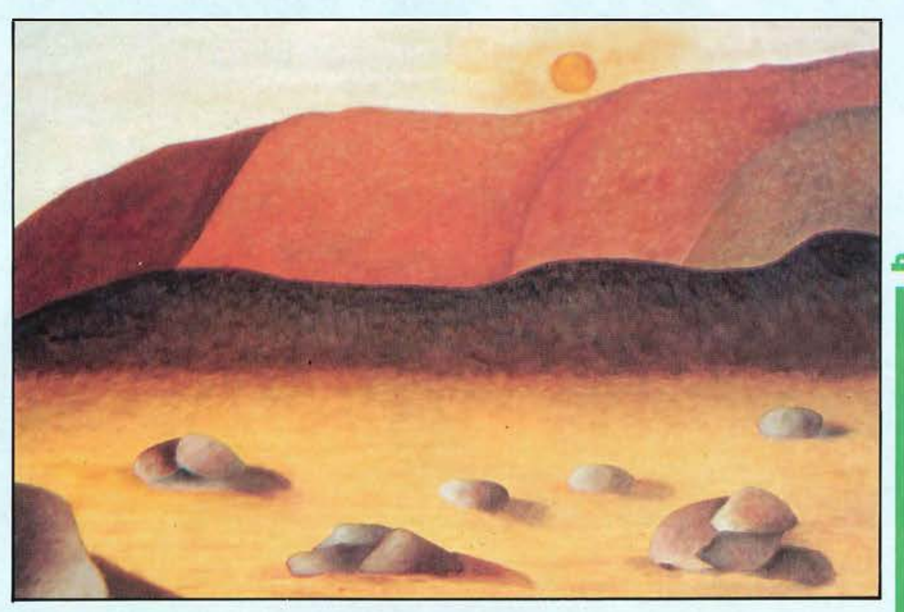
كان انتظاري شجارا
منه عدت ألوي بلا هدف
تأخذني الطرقات وتأويني
الذكريات، من غصن يابس
الى آخر قد أضاعته الشجيرات
وأبقاني رفيقا، أجرجره كلما
حان الرحيل وشدت الأحجار
إلى البطون في هذا الطريق الطويل

هي الذكرى هي الغد، هذه الحياة
تسحبني كطفل من يدي تضللني
بالرمال وتوقعني على ظهري صائحا
من الألم
لقد كنت وحيدا، أهش ذباب الأسى
أجرجر الأقدام من عثرة الى طريق
إلى عثرة حيث الأبواب مسدودة
والذكرى، كأشباح تنوح هناك.

كان بابا كبيرا باب الحياة
دفعنا إليه وسد الحيرة المثلى
تناجينا من هناك حيث شباك
منه تلمض النجوم والقمر
البعيد يلوح كل شهر ويختفي.

★شاعر عراقي مقيم بكولون – ألمانيا

★ اللوحة للفنان رومان هالر – النمسا.



أرض بعيدة

ناصر العلوي *

أعرف أنني أهرب من قساوة الرمز
واذ تركته يشدّني
مثل غريب
ظلت عثراتي متآخية في أركانه الفسيحة
لكن الحياة التي أحملها
والتي كانت في طراوة الأرض
ستختفي خلال أربع سنوات
أربع سنوات تترنح كنصل صديء
يفتت الحلم ويشوه خطوطه
ويطمر غدرانه
غدت أربع سنوات يزلزلها الخوف
وتسقط في أرض بعيدة
قران البحر بالريح، ثمارها الغامضة

حياة نافذة

لن يهجع الليل
دون أهييء خطوتي
لمصير غامض
واذ وطأت الغد
راعيا لوسيلة واحدة.
كنت دائما بانتظار الشتاء
أقطع ظلمة هنا
وظلمة هناك

وأعود مرئيا في تعجلي
لكني موقن
سأجد صورة لي
طافية في بطن الشمس
أو منغرزة في قيعان العمر.

أعتم في الضوء

لأن تكون الشبيه الذي
نهب لعثرة في الصمت
نهب وئيد في سيرتي
تنبش باظافرك جناح
كل ندم
وكل سواد مقلة
روحك التي أشعلت بالعتم
وأحاطها النسيان بعنايته

وجه مضيء

بين ساعتين ألف نهار
وليل أسود
بين ساعتين
هوى
آثار أقدام
ومجزرة تبدأ من السؤال
تبدأ أول الصباح
أشعة بين ساعتين

الرجل الذي فقد بصره

تلفّت لدهشة
ولغريب الأثر
كانت أنواع الرياح تلتقي
وتترك غرائبها بسمعه
وتترك الأثر
يمحي عند ماضيه
بين الليل والنهار
واضح وضوح الشمس
غريب كغربة الليل
الظلام
الذي حوله
عتم قدرته:
خطوات يطلقها
ويعود بها أثره

نوايا الشهيد

الصباح الذي يبدو
مرا بلا طريقة
ينزوي فيها رشدي
ليس غيره صالحا لفسادي
وليس غيري خافيا عليه
عيني على وكر الطيور
وزمني كماضي الشواطيء

***

* شاعر عماني
* اللوحة للفنان سليمان الكلباني – سلطنة عمان.



تسويات

محمد حسين هيثم *

مجابهة

يكسرون الليل إليها
تحت قشرته
الأنثى المتضامة
تجهز خضيهم للعشاء

هو

بأنامله يضغط على الريح
يضغط بشدة
يضغط أكثر
يضغط .. يضغط
يضغط
هل يفصد دمها
هل ترى
يكمل سباحته الأنيقة
في السرائر ؟!

رومانس

لماذا
وهي تجلس أمامي
بمقهى محطة كازابلانكا
في تمام العاشرة
من صباح اثنين خريفي قادم
حين ترفع كوبها
يخلع المطر سرواله.. ؟
مقيل

على أسنة القات
يرفعون رؤوسهم
يرفعونها
أعلى، فأعلى، فأعلى
يرفعونها
ليروا – عمدا – خلل الرماد
ليروا الكلام
بملابس الميدان
يجرجر رجليه
وعلى أكتافه
يومض القتلى

حوار

فجأة
الرصاصة في دورانها الممض
تقف على الناصية المقابلة
فجأة
تقطع الشارع باتجاهي
تهمس لي
أنني أكثر اكتمالا
ولا لزوم لأية تسويات لاحقة
فجأة

انتظار

على مقربة من فجر أخير
في خلاء البيت
تحت شجرة الجوع الكبيرة
يجلس أطفال أربعة ممصوصون
وأمهم اليابسة
بانتظار الرب الجالس بدوره
على مقربة من فجر أخير
في خلاء البيت
تحت سدرة البرد الكبيرة
بانتظار أربعة أطفال ممصوصين
وأمهم اليابسة

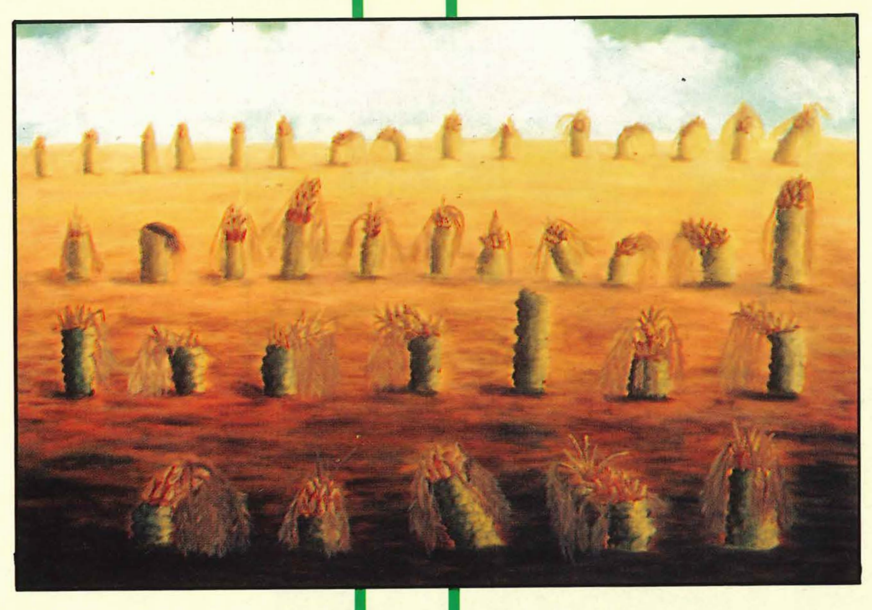
آدم

يتسلق نسياناتها
يمررها على شفراته
يلعق وعورتها
يشبك في عروته عواءاتها
وقبل أن ينام
ينفض عن أحذيته العلائق الرنانة

دون جوان

أبدا
يرج الخيبة
في طاساته
لتفيض النساء محلولات الشعر
في حفائر النعاس

★ شاعر يمني.



مفتتح لشفاعات الآس

أمل الجبوري ★

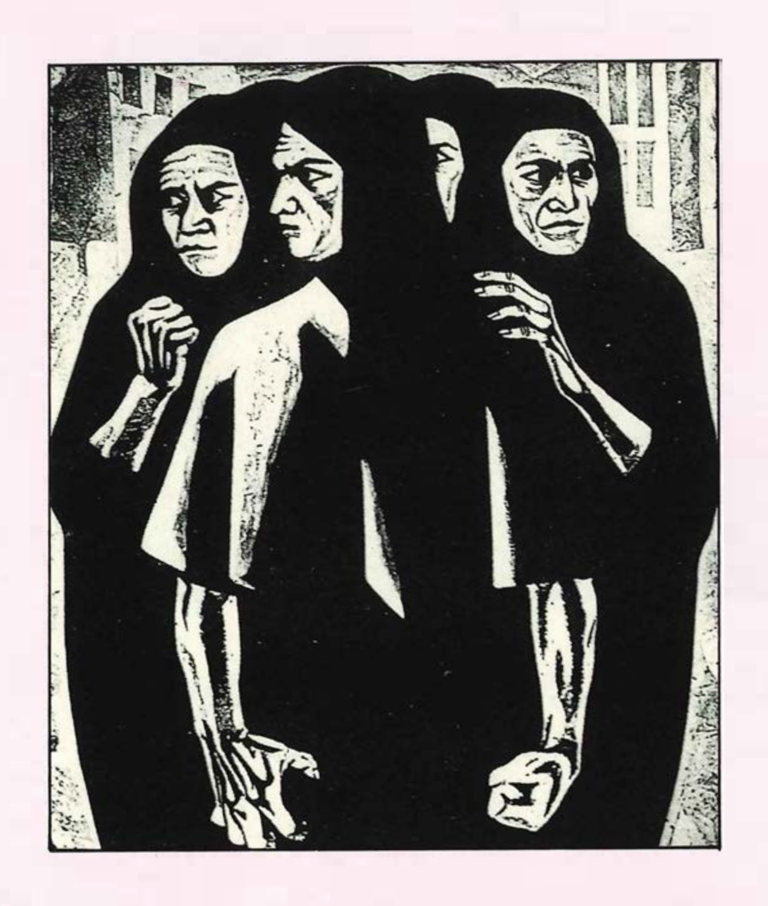
الغربة زوبعة لا أدري متى تنفجر
كأني أموج بين أضلاعها وسوء العالم
كل شيء آيل للانطفاء، ثمة حريق يتشكل في مطبات الصدفة
لكن المصابيح تنتظر أن تسلم الضوء للظلمة
والثلج للذوبان
والأبدية للقلق،
كل ممر يوحي إلينا بالفضة، والوقت الذي يطرقنا،
ولكن ليس من أحد، وما كان عليّ انتظار أحد،
منفى البحر يهزمني، وخرافة الشعارات تظلل قلبي
فتحجرني في حناجر ليست لي: في مقابر تكبر بنهار الصداقات القديمة
المتاهات بياس ومنتهى،
قلت : صاحبي
بللني بهذا البلد
لا تطفئني بفرح مجهول، فالحزن وطن الكلمات
أعطني النسيان، لأرجمك بالذكريات

لم أتغير أنا، هي دمعتي التي تحجرت حينما آلت الأشياء
التي صرخت وعارضت، ثارت وانتخت، خانت شكل الحجر
كل شيء آيل للحجر، عصي هذا العشق على الجنون،
على قمر العشاق الخائن، والأزهار المأخوذة بشفافية أفق يتمدد
كسماء من كونكريت، وضحكات سود، ويد
رطبة من حرارة ما يفضي الحنين إليك، كل شيء
إليك، كل شيء جارف حتى العشب
تعالى على حفرة قلبي وهوى رمادا، لأن الأرض
غير متألقة، محترقة بالنهار، بالحماقة العمياء
التي ولدت في صحن ترقبي
قصائد لا تناسب حجم الهزائم، ووهم الحرية
هذه الغجرية
أسلمت للريح ساقيها حين تسلل الى معبدها سواي،
أنت للسلوان والعتاب مرمر
أنت الخديعة والصخب
أخذك السجن وسميناه الدولة
أخذك الموت وسميناه الحزن المقيم،

وتكبر طاغية في صباحات لا تصدأ
وسماوات بلا خوذ
وما تبقى من الحداد
ومن عطش يشربني حدّ الفرات الأخير
حين أعتمر السواد نخيلا يتأرجح بين الخناجر
والدفاتر والسجون،
كل شيء آيل للسقوط: العمر / والقبر / والفجر
التاريخ والمستقبل،
القلب المثقوب بحشرجة الأطفال
حتى الأطفال هناك سقطوا في الجوع والكآبة
كل شيء آيل للكآبة الطويلة
للوحدة الواحدة،
كل شيء انطفأ كأنه لم يكن كومة بطولات
ومرثاة أن تدب الحياة في صداقات خاسرة
وعري شفاعات تدس في جسدي الندم
لا شيء جديدا عندي الآن
لأن الحروب التي ضيعتني احتوتني
لأن الحروب التي أكلتني
ضيعتني
ضيعتني.

* * *

★ شاعرة عراقية.
★★ اللوحة للفنانة خديجة الحارثي – سلطنة عُمان.





عبدالله البلوشي *

أبصرك في السماء
في بياض الأرض.
أنت الموات الذي
أسقيتني جذوة اليتم
أفتش في عرائك البريء عن
جسدي
على أبنائك النائحين ليلا
إذ قسوة الكلمة غيهب المسخ
يأتونك مغمورين بظل الموت..
امرأة تخلع إسورة صدئة
واضعة على خاصرتك طلسم
الصحراء
لتلج الى منفاك
بطبول يقرعها عباد الليل
خلق يأتونك
دون أن ينبسوا بكلمة.
أمهات يلجن فضاءك المنسي
ازرعني أنا المثقل بالأسرار
تابوتا.. قبالة البحر
لأهرب الى الأشجار الكسيحة
مياه العشق.
أبصرك في الأسماء
في الجلبة الكبرى للريح
في جدائل المنسيات
– صبايا – يمددن أيدي راعشة
في عاصفة الرمل
طالما مررت على أحجارك النازفة
لا أسمع
غير أصوات تتصاعد الى السماء
الثامنة
بكاء قديسات، صراخ أطفال
عويل إمرأة هاربة من البحر.
حيث يمتصني ليل بائس..
أنا البين
الهدير الخفي على بابك المقصي.
أغرسني في راحتيك..
في مائك المقدس..
ابعثني الى الموتى.
لا أغتسل من لمسة الريح
الباكية على سفحك النائم.
أنت القوة..
ممجدة
في بهجة الليل.

***

★شاعر عماني.
★★ من ايحاءات (الف ليلة وليلة)
★ اللوحة للفنان عبدالستار الموسى – السعودية.

تفاصيل الاغتياب

إدريس علوش *

١ – الطاولة

الكتب المبعثرة
في فوضى
راقدة هذا المساء..
(لم أقرأ كتابا..)
ما عدت أطيق الحروف
التي توسوس لي بالاغتراب
وتغتابني كلما تركتها عارية
على الطاولة..

٢ – سعاة البريد

كما المطر جاءوا رفات
يحملون البريد إليّ
واسئلتهم سحابة..
سعاة البريد
الذين يعرفون عناوين
المذبحة
وشارع الرصاص
جاءوا..
بأخبار عن موته
وبعنوان جديد
يستوطن المقبرة..

٣ – الناي

الناي الذي عهدت أنغامه
البابلية
استعصى على صفير القصب
لتفر حبات الحصاد
تاركة مهب الريح
للقصائد..

٤ – فندق

أمر
دون أن أعرف للطريق اتجاها
غير أن خطواتي تسرع
نحو حتف حذاء البارحة..
الرصيف الذي أعرفه
اغتصبوه بألوان عابرة
لكني نمت عاريا
قرب دالية المقهى..!

٥ – الحرب

أيتها الحرب
اتقتلين الرفاق الحالمين بعبير
السلام
تريثي قرونا
واشتعلي في البعث إن شئت
فالأعمار
والأسرار
بيد الرب
لا البنادق..!

٦ – لأنه

ولأنه يمضغ حروف الأشرعة
في كتاب...
رتلته سماء المنافي
ساقية في حزن مراق
.../ .../
.../ .../
تبت حانة على الممر
تغتابه
حكايا
ومرايا
ولا شيء يسكنه غير
السراب..

٧ – ورطة

محضر الشرطة
يعتقل حتى الأرض
في «التروار»
مرة
بحث عن الدليل الوطني
في جيوب لا أملكها
فما وجدت غير إبرة
ألقيت بنفسي في ثقبها
وأخللت بالنظام العام...!

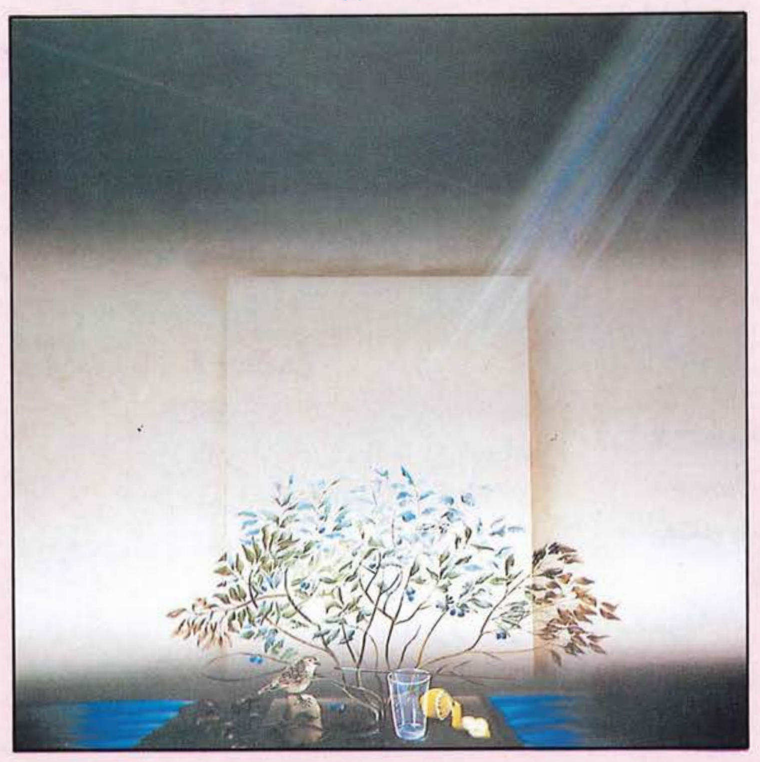
٨ – المنازل

– أسكن باحة الغرق
– المنازل الملتوية تغتاب
السطوح
عارية..
– امرأة تضاجع قبوا..
وسرير مضرب عن النوم
يعتقل أحلاما
لا ترى الشمس
لكن الشباك..!؟

***

★ شاعر مغربي.

حين تغني السماء



عائشة البوسميط ★

ماء ..
ترنيمة الفضاء
قيثارة الروح
انعتاق الروح
من صيفها
لتنهض رؤياك الحبيبة
حين تغني السماء
ماء ...
احتضان البياض
من يعرفني

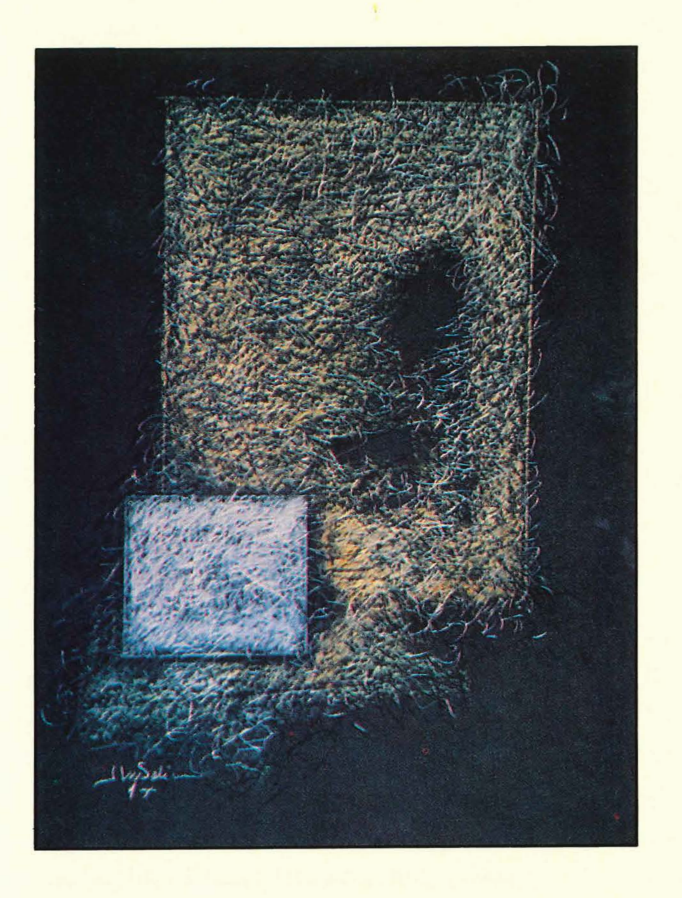
ربيع المواسم
اشتهاء الصباحات
للورد
لأغنية العصافير
لعمرك السخي
أدنو عبر الرغبات الممكنة
استظل تحت سقف الله
لأصلك
لا تبتعد ..
لأصلك
لا تبتعد ..
حين أغفو أسامرك

كي أراك في الحلم
وحين أفيق..
ماء..
صخب الشوارع
اجتياح الروح
لمدارات اللذة
حضورك في الغياب
هذا غناء السماء
ممن يستمع لغنائي؟!

* * *

★ شاعرة من الإمارات العربية ـ الشارقة
★ اللوحة للفنان بيتر فلوسدورف ـ المانيا





أوفيد في المنفى
«حياة متخيلة»
ديفيد معلوف

ترجمة: سعدي يوسف *

النص المنشور هو الفصل الأول من رواية عنوانها الأصلي «حياة متخيلة». وديفيد معلوف، ولد في بريسبان باستراليا. أسرة أبيه من لبنان، وأسرة أمه من لندن. درّس في انجلترا عشر سنوات قبل عودته الى استراليا حيث حاضر في جامعة سيدني حتى العام ١٩٧٨. إقامته الآن موزعة بين سيدني وإيطاليا. تتناول الرواية قراءة لحياة الشاعر الروماني (٤٣ ق.ب - ١٧م) مؤلف «مسخ الكائنات» الشهير الذي ترجمه د. ثروت عكاشة الى اللغة العربية. كان الامبراطور أوغسطس نفى الشاعر الى تخوم الامبراطورية الرومانية، بعيدا عن أكناف اللغة اللاتينية، بين قوم بؤساء، ذوي حيأة بدائية شاقة.

لقد نجح ديفيد معلوف، عبر جهد وتحسس مرموقين، في أن يجعل من رصده أوفيد في المنفى، استبطانا وبيانا واحتجاجا، وعملا فنيا صعبا في الأساس. في زيارتي استراليا، العام ١٩٩٥ حاولت أن ألتقي معلوف، لكنني اخفقت قيل لي إنه في إيطاليا آمل في أن تكون هذه الترجمة بطاقة زيارة فضلى.

س.ي

وحشة هذا المكان هي التي تملأ ذهني، يوما بعد يوم، بمنظوراتها خط من الجروف، منحرف إزاء السماء، والبحر رصاصي بعده. والى الغرب والجنوب، جبال، مكدسة تحت الغيم. الى الشمال، وراء مصب النهر المنقع، سهوب عشبية خاوية، تمتد الى القطب.

لثمانية شهور في العام يتجمد العالم. وتهب أنفاس لعنة قطبية على الأرض. الأرض تبيض بين ليلة وضحاها. وحين يرتخي الثلج أخيرا ويذوب، يوحل السهل كله وينتن وتغزونا الحشرات والضباب الساخن ينفث بخارا بين الأعشاب المتطاولة. لم أجد هنا شجرة ترتفع بين الشجيرات الرمادية البنية الخفيضة. لا زهرة لا ثمرة. إننا في نهايات الأرض. حتى الأنواع العليا من الخضراوات لم تبلغنا بعد ونحن على مبعدة قرون من فكرة بستان أو حديقة للمتعة حسب. البلاد تمتد مفتوحة من كل جانب، مسوّرة إزاء الغرب والجنوب، مستوية إزاء الشمال والشمال الشرقي، مع نظرة الى اللانهاية. الانحراف الحاد للجروف يؤدي الى السماء، بطائح النهر شجراء الإفسنتين السهوب العشبية فيما بعد كلها يؤدي الى سماء معلقة، خفيضة فوقنا مثقلة بالثلج، أو خاوية على مدى ما تراه العين، أو يتخيله الذهن، سماء بلا غيوم، بلا أجنحة.

★ شاعر وكاتب عراقي مقيم في عمّان - الأردن.

★ اللوحة للفنان عبدالرحيم سالم - الامارات العربية.

لكني أصف حالة ذهنية لا مكانا.

أنا، منفي ، هنا.

تتألف القرية المسماة «توميس» من مئة كوخ أقيمت بالأغصان المضفورة والطين، سقوفها قش، وأرضياتها طين مضروب مغطى بالأسل. في كل كوخ ساحة مسوّرة، وزريبة تأوي إليها الحيوانات،وتربط فيها شتاء. فوق الزريبة غرفة واحدة واسعة، ننام فيها ونأكل حين الشتاء، على مصاطب خشب تحتها طبقة من الخث بطيء الاحتراق. في الصيف تفتح بقية البيت، وتكون لي غرفة خاصة، ذات طاولة منخفضة للكتابة ومطرح قش نظيف. حياتي هنا عرّيت الى أبسط الشروط. أنا أعيش مع شيخ القرية المكلف بمراقبتي، وربما بالاجهاز عليّ، حين يحل الوقت. أهل البيت هم شيخ القرية وأمه (عجوز في حوالي الثمانين)،وكنته وطفلها . إنهم أناس خشنون، طيبون، والشيخ مع أنه بربري، يعاملني باحترام ما، نظرا لمنصبي السابق. وقد أهمل وأترك لشأني، أتجول في ا لقرية، أو أتمشى في الحقول حتى المدى الآمن.

وليست بهم حاجة الى أن يخشوا فراري. إذ ليس لي وجود رسمي، في كل العالم المعروف، حيث يحكم الامبراطور. بعد هذا المخفر المتقدم الأخير: المجهول. حتى لو افترضت أن لدي القوة على الفرار في وضعي الحاضر، فأين تراني سأذهب؟

أتمشى حول قلعة الطين الصغيرة، أو أتجول في الشجراء، لكني لا أمضي، البتة، أبعد من مرأى الأسوار، ففي كل وقت، يمكن أن تتعرض القرية لهجوم المتوحشين الذين يسكنون السهوب العشبية الى الشمال، والذين يأتون في فترات منتظمة، مجموعات عاوية، ليسرقوا أنعامنا، أو يحرقوا الحقول القصبية، القرية كلها معسكر مسلح. وأنا المرء الأقل شأنا هنا - مخبول، عجوز مضحك، عجيب، مترقرق الدمع، لا يفهم شيئا، ولا يستطيع أن يقول شيئا، كما تبدو عاداته لهؤلاء الناس الصارمين متنافية بصورة غير معقولة، مع حقائق حياتنا اليومية . إنهم يطعمونني، ويهيئون لي ركنا أنام فيه. هم ليسوا غير مهذبين. لكن لا أحد في «توميس» ينطق بلغتي، والآن، وبعد حوالي العام، لم أسمع كلمة واحدة من لغتي، حتى أمسيت أبكم. إنني أتواصل، مثل طفل، بالغماغم والاشارات. أنا أشير، أرفع حاجبي، مستفهما، وتنفجر دموع فرحي لو أن أحدا - حتى لو كان طفلا - يفهم ما أحاول قوله.

في الخلاء، أدأب على الصراخ وأحدّث نفسي، لأنني ببساطة، أريد أن احتفظ بالكلمات في رأسي، أو أن أخرجها منه. أيامي في هذا المكان، ولياليّ، رهيبة،يعجز عنها الوصف. النهار كله أشرد في حلم، معزولا عن عالم البشر، كأني من طينة أخرى. في الليل، أكتشف وأنا نائم، ما حجبه عني ضوء النهار البسيط: أن الجانب المظلم في كل شيء هنا، وأكثر من ذلك، المشهد نفسه حين تهبط عليه ظلال الليل، هو صفحة واسعة أعجز عن حل لغتها، وعن ترجمة رسالتها إليّ. وحلما بعد حلم، أغامر بعيدا، وراء الحقول الحصيدة، وعبر السهل الموحش الذي يتلوها،في الأراضي العشبية، خلف طرف عالمنا. الريح تهب عليها، فتجيش مثل البحر، هسهسة وأنينا، والهواء ملء بأجنحة فراشات الكرنب. أركع على ركبتي، وأشرع أحفر الأرض بأظافري الطويلة. أحيانا تأتي الذئاب، وتنبش بمخالبها الأرض الى جانبي، وهي تعوي. نحن نحفر معا، وهي لا تعيرني من انتباهها أكثر مما تعيره لشبح. لكني أعرف أني سأكتشف قبلها ما تبحث عنه ، مهما كان وإلا ضعت.

هكذا أحفر، أقوى وأسرع. وضوء القمر يسقط دبقا عليّ. أنا عاجز عن أن أسر لنفسي : هذاحلم.

أنا أعرف ما نبحث عنه. إنه قبر الشاعر أوفيد - ببليوس أوفيديوس ناسو، روماني من الفرسان،شاعر .

في هذا المكان الموحش كله.لا أحد يعرف أين يثوي.

سمي ناسو بسبب الأنف.

أنا أكلمك، أيها القارىء، باعتبارك تعيش في قرن آخر، فهذه الرسالة لن أرسلها أبدا. إنها ليست موجهة الى زوجتي أو الى محامي في روما، ولا حتى للامبراطور، بل هي موجهة إليك، أيها الصديق المجهول، غير الموجود في زمن كتابتي هذا، والذي لا استطيع أنا أتخيل وجهه، وحتى هيأته. أبمقدور امرىء أن يتخيل وجه إله؟ إذ يجب، أكيدا، وانت في بعدك العظيم عنا، أن تكون - الإله الذي شرع يحرك أعماقي، ليستجمع كينونته منا، وسوف يستجمعها، في الطرف الآخر من العصرالعظيم الذي هز عالمنا بزلازله، قد أفلح أخيرا ، وبدأ يتكون.

أنا ألقي برسالتي الى القرون، غير متأكد في أي مشهد من الأشياء غير المألوفة سوف ترى النور، وبأي عينين ستقرأها. هل اللاتينية لا تزال معروفة لديك؟ أنا أدفن الرسالة عميقا في الجليد، في أحد القبور التي ختم على أحجارها الجليد الذي لن يذوب، وحيث لم يخاطر البتة واحد من عالمنا الروماني. فقط، بعد ألف سنة، حيث تكون الامبراطورية سقطت، ولم تعد لديها سلطة الصمت علينا، سوف تصل هذه الرسالة سليمة بين يديك. أنا الشاعر أوفيد - ولدت على الطرف بين منزلين من دائرة البروج، حيث الأسماك تسحبه في اتجاهاتها المعاكسة ليهبط أسفل الأفق، والكبش يصعد، بين عصرين، الأعوام الألف للآلهة القدامى التي ترتعد لنهايته، والعهد الجديد الذي سيصل الى أزمته في نقطة بعيدة من المستقبل أعجز عن إدراكها، وحيث تجلس أنت، أيها القارىء، في غرفة مضاءة لا أميز أثاثها، أو في الضوء المتأخر لبستان أجهل أزهاره، لتترجم هذه الرسالة - وبأي صعوبة ؟ - الى لغتك.

أسمعت باسمي؟ أوفيد؟ أما زلت معروفا؟ هل أفلت أحد سطور كتابتي من منع كتبي في المكتبات، ومن إحراقها في الساحة العامة ومن نفيي عن اللغة اللاتينية؟

هل خبأ معجب سريّ إحدى قصائدي فاحتفظ بها، أو حفظها غيبا؟ أما زالت أبياتي تنتقل سرا في مكان ما، من فم الى فم؟ هل انسل أحد تعابيري، بدون إنتباه السلطات مقتطفا في قصيدة شاعر آخر، أو في رسالة؟ أو في قول سائر لا يمكن أن يمحي الآن؟

هل بقيت حيا

أكتب هذا ، في ضوء شمعة. هذه الغرفة التي بلا نافذة، مظلمة كالليل عناكب صغيرة وحشرات أخرى تعيش في سقف القش، وتزحف على الأرضية، وتسقط في شعرك، أو في صحن حسائك وانت تأكل، وثنايا ثيابك تعج بها .. أنت تعتاد هذا الأمر بعد فترة.

لم تكن لي، البتة، صلة بالمخلوقات قبل هذه، حتى ولا الكلاب أو القطط الآن أجد فيها شيئا غريبا قابلا للعلاقة. فهي، مثلي غير قادرة على الكلام. إنها تتحرك بين الشقوق، في فجوات حيواتنا، وهي غير ضارة . حتى العناكب، هذه المخلوقات البائسة. أتساءل إن كانت لديها لغة خاصة، كي أحاول أن أتعلمها. إنه لأمر سهل مثل إتقان اللغة البربرية الحلقية التي ينطق بها جيراني.

بدأت أتبين بعض الأصوات في هذه اللغة. لكن مجرد سماعي الشيخ يصيح في الساحة بحفيده، أو يتمتم في الأصيل للمرأة الشابة، يكاد يجعلني أجن، أحيانا. الأمر مثل محاولتك تذكر شيء نسيته، يتقد على حد ذهنك، لكنه يرفض ان يكشف نفسه. أشعر أنني مقطوع كواحد من هذه العناكب أو مثل فأر يتأرجح على عارضة سقف وهو يسمع الشاعر يقرأ. لكأنني زلقت خطوة الى الوراء في نظام الأشياء أو أنني مسخت بلعنة ساحرة، الى نوع أدنى.

بالطبع، لا ساحرة فعلت بي هذا. كل ما استثير هو سلطة القانون. لقد أبعدت، بفعل أعلى سلطة معروفة لأكون، حقا، في نظام آخر لكائنات، أولئك الذين لم يصعدوا، عبر ثقب في رأسهم، ليكونوا بشرا مكتملين، أولئك الذين لم يلجوا، بعد، فيما نسميه مجتمعا، فيصبحوا رومانيين تحت القانون.

لكنهم، حتى هكذا، من نوعنا، هؤلاء الجيتيين.

أنصت إليهم وهم يتكلمون. الأصوات بربرية، وتحن روحي لصفاءات لغتنا اللاتينية، تلك اللغة الكاملة، التي يمكن أن يعبر بها عن الأشياء كلها، حتى عن المنفى. أنا أنصت، ويهزني أكثر أنني أميز النغمات أعرف أن هذا النغم رقة، وهذا أسف،وهذا غضبي، هذا نغم شيخ يهدي طفلا يعثر، يبكي، يحكي عن أوجاعه، ويجب أن يؤخذ بيده عائدا، كي يسمي الحجر الأسماء التي قد يتعرف عليها المرء في طفولته الأبعد: «الشرير، أيها الحجر الشرير!».

أما الآن، فثمت العناكب. أبمقدوري أن أدوزن أذني لكلامها أيضا؟ ما دامت هي كذلك يجب أن تتواصل ربما أبدا، أكتب ثانية، بلغة العناكب. «مسخ الكائنات الجديد للشاعر أوفيد في منفاه، بلغة العناكب». أحيانا، وأنا أتجول على غير هدى، أتوقف لأراقب النسوة يعملن في ساحة الدار، يفرزن الحبوب ويطحنها. إحداهن تصعد نظرها، وتعبس أو تبتسم، من عالم ما، خاص بها، أعجز عن لمسه ثمت بذور عدة ذهبية،صفراء مخضرة زرقاء. أحزر ما يمكن ان يكون بعضها، لكني لا أستعيد أسماءها. أنا أعرف بالطبع أسماء البذور، لكوني استخدمتها في قصائدي لجمالية الصوت نفسه: كزبرة. هال. لكن ليست لدي فكرة عن أشكالها باستثناء المعروف الشائع منها. مرة أو مرتين، أخذت إحدى البذور بسبابتي ووضعتها في راحتي، بينما كانت النسوة المندهشات ينظرن إليّ وحدث مرة. أن ضحكت صغراهن ونطقت بكلمة: كورشكا. نظرت الى البذرة، وأومأت برأسها، كأنني طفل، وقالت ثانية وهي تدوّر شفتيها بصورة مبالغة، كور - شكا!، ثم وضعت إحدى البذور على لسانها وقضمتها. فعلت الشيء نفسه، لكني لم أميز الطعم وحدها، وبدون المائة من الأعشاب والأفاوية التي يمكن أن تدخل معها في مطبخنا الروماني، لم تأتني البذرة بالصدمة التي تجعل ذائقتي تميزها، ولم تفلح في أن تجيء باسم لها في ذهني. هكذا أعرف كلمة هذه البذرة الآن، وطعمها وشكلها ولونها لكني لا أستطيع أن أترجمها عائدا به الا تجربتي الخاصة.

أسيكون كل شيء هكذا، منذ الآن؟ أعليّ أن أتعلم كل شيء، من جديد، مثل طفل؟ أكتشف العالم كما يفعل طفل صغير، عبر الحواس، لكن مع حرمان الأشياء كلها من السحر الخاص لأسمائها في لغتي؟

ليس بالإمكان قول شيء عن قريتنا سوى أن فيها نحو مئة كوخ. الأزقة الضيقة بين هذه الأكواخ، طينية. خنازير قليلة تتمرغ فيها، أو بضع أوزات، والطين مكوّن من جزء واحد تراب، والأجزاء التسعة الباقية هي نفايات موطوءة بهذه المخلوقات منذ ألف جيل. أطفال عراة يخرجون من بيوتهم بعد المطر ليجلسوا في برك مع الأوز . أو ليطاردوا الخنازير بين البيوت، صارخين،حتى أن أذني لا تميزان صراخهم عن قباع الخنازير. وراء جدران الحاجز الدفاعي، قطع قليلة مزروعة حبوبا، والنسوة يجمعن الحبوب ويدققنها، وبين السيقان تنمو أعشاب ونباتات أخرى يجب أن تفرز باليد، من قمح، وشوفان بري وشعير. وليس لديهم شكل للزراعة آخر.

الآن، منتصف الصيف. بطائح النهر ترسل أبخرتها، مع طنين الذباب. لكن، بعد أسابيع قليلة ستأتينا أوائل الشتاء. رياح الشمال تهب عبر النهر، من السهوب السيخية، تبسط القصب، وتسوط الماء. الرجال، من الآن في الخارج، يقطعون كتلا من الخث سوف يكدسونها أكداسا يتقون بها من البرد. النساء يملأن الأهراء بالحبوب ولحم الخنزير المدخن الذي

يعلقونه في عوارض السقف. ما أن يتجمد النهر حتى يكون علينا أن نظل متأهبين خلف الحاجز الدفاعي ليل نهار. وليل نهار يظل الرجال في الحراسة. النهر، حامينا اليوم. لكنه بعد شهرين من الآن سوف يكون جسرا جليديا، ولسوف تندفع. القبائل من الشمال عبره، ناهية مغتصبة، مشعلة النيران، إن أناسي هنا، هم متوحشون نسبيا، أما البرابرة الحقيقيون فعلي أن أراهم فيما بعد.

لقد حلمت بهم فقط.

في إحدى الليالي حلمت مؤخرا. بأنني مشيت تحت ضوء القمر، في الطريق بين الأكواخ، أسمع الخنازير الصغيرة تقبع خلفي، وأسمع غناء عظامها الممصوصة، حتى بلغت ضوء المستنقعات الغريب. كان القمر يعتلي القصب، وقد نصّف وجهه خط من الغيوم مثل عين مغمضة - عيني، نصف مستيقظة، ومفتوحة مثل عين البوم، نصف مغمضة في العتمة.

سرت على النهر، الذي دوّم مثل الدخان تحتي، وكنت ضوء قمر.

بلغت الضفة الأخرى. سهل واسع يمتد بعيدا منبسطا منبسطا بلا ملامح، كل شيء كان غبارا يدوم تحتي ومن الغبار لم يتحرك مخلوق، حتى ولا أفعى. كان المشهد أصليا.

وفجأة، ليس من غبار السهل، ولكن من السماء المدوّمة، جاء حشد من الأشكال، يندفع، مرعدا، نحوي - رجال، نعم، خيول، نعم، وفكرت فيما لا أؤمن به، وأعرف أنه يعود فقط الى عالم خرافاتنا، حيث وجدت نفسي : القناطير. لكن هؤلاء لم يكونوا المخلوقات المروضة لأساطيرنا الرعوية. كانوا ضخاما، وكانت رهيبة أنفاس مناخيرهم، ووقع حوافرهم، وضوء خواصرهم المتموج. عرفت أن هؤلاء ، كانوا آلهة.

وبهم أيضا ، لا أومن.

وقفت صامتا وسط السهل، وبدأوا يدورون حولي في دوائر ضخمة، مطلقين لا صرخات خبث، كما ظننت بل صرخات رثاء. وكأنهم يقولون لي: «أدخلونا في عالمكم. دعونا نعبر النهضر الى امبراطوريتكم. اقبلونا في حيواتكم. ثقوا بنا ثقوا».

وبطيئا توقفوا.

توقفوا.

يتنفسون .

وحل صمت. وسيع كالسهل، وسمعت دقات قلبي، مثل أخفت صدى لحوافرهم، وأنفاسي مثل أنفاسهم، تمزق صدري. أحد هذه المخلوقات، ومن قوى الظلال التي أغلقت الأفق كله فوقي، تقدّم بطيئا إليّ، واضعا حوافره، بلطف في التراب، وتوقف على مبعدة قدم مني، بحيث أحسست بأنفاسه، ودفئه، وحسبت أني سمعت في دفق أنفاسه صوتا ذا مقاطع أقدر على تفسيرها ثانية كان النغم ما تعرفت عليه. وشرعت، كأني بلا لغة لي، أنصت الى معنى آخر.

مددت يدي، ولمسته.

وانبثق شيء من أعماق رقادي، الى حد أننا وقفنا، الواحد يواجه الآخر، مثل إنعكاس يصعد الى سطح المرآة. إنه هناك غريب خارج عني. ومن داخلي، خرج شيء كان انعكاسه كي يلقاه.

أفقت، صرخت. والكلمة التي أطلقتها لم تكن من لغتي.

حاولت، مذاك أن أتذكر تلك الكلمة، لكن الصوت كان غار في رقادي. لو أستطعت أن أتذكر ذلك الصوت ثانية، فأظنني سأعرف ما كنت سميته، ما الذي واجهته. وما ذلك الذي هناك ينتظر أن يستقبلني.

لقبت «ناسو» بسبب الأنف.

لست أدري ما الذي كان يفعل جدي بأنفه.

أما أنا، فقد كان أنفي للأخبار - أخبار المجتمع، الأخبار التي تنتشر أنا في الأساس مخلوق اجتماعي. بعض الشعراء، فرجيل مثلا ، له أذن، ممتازة في كل شيء. أنا، لديّ أنف. والأنوف سياسية، حتى لو وضعتها في أكثر الأماكن خصوصية. قد تكون أكثر سياسية آنذاك الأنوف تسبب لك المتاعب. بإمكاني أن أشم جيدا ما يريد كل واحد أن يسمعه، ويبدأ يفكر فيما سمع، ويستمر في التفكير أيضا، بمجرد أن أقوله.

كنا في سلام، بعد قرن من الحرب التي دمرت فيها أسر كاملة أسرا أخرى، باسم الوطنية.

وأنا دخلت بالضبط، في عصر من «اللخبطة» المتسامحة، والصفاقة الماهرة، حين بدا، أننا جميعا،قد تحررنا أخيرا من أغلالنا لندخل في تنوير كان من العظمة بحيث لم تعد، ثمت، أي حاجة للايمان.

ومن الكون كانت أخباري تقول: «الآلهة لم تمت تماما، ما دامت أسماؤها على شفاهنا كلها - دع عنك النصب المكرسة لها التي قدمها يوميا زعيمنا المحبوب. لكن الآلهة أيضا توقفت عن أن تكون جادة، ودخلت عصر اللعب. وقد هجرت الأماكن المقدسة وسكنت الخرافات التي لا تستلزم سوى انفصالنا المسلي عن الكفر. ولسوف تتضايق من أي شيء كئيب، أو فاقد الفكاهة مثل تقوى أجدادنا.

أخيرا، صرنا أحرارا في أن نؤمن بأنفسنا. وما دامت القواعد غير قائمة، فعلينا أن نوجدها،حتى لو كانت غير سليمة!..».وهكذا دواليك. كنت أكتشف لجيلي أسلوبا وطنيا جديدا. لا مزيد من الفضائل المدنية، ما دمنا نعرف جميعا الى أين تؤدي. لا وطنية بعد اليوم. لا تمجيد للرجال الذين يحملون السلاح. لا شعر تعليميا بعد اليوم. لا جرعات ماشية، ولا حب الرعاة الصبيان ذا المذاق الإغريقي. كان عالمي شخصيا تماما، دليلا بصيغ جيدة واضحة، الى شؤون البلاد ، بحيث تمكن معرفة هذه الشؤون في المترين المربعين للفراش.

وقد خلق الامبراطور عصره. هو يدعى الأوغسطيني، كما أعلن مؤرخان بالفعل، وقد ثبتوا عيونهم، بشدة على الحاضر إنه عصر وقور، منظم، متباه، كئيب إنه قائم في قصائد المديح (التي رفضت الاسهام فيها)، وفي الرخام الذي سيخلد الى الأبد.

أنا أيضا خلقت عصرا، مشتركا مع عصره، وهو قائم في حيوات وحب محكوميه. إنه عصر مرح، فوضوي، سريع، وهو متعة ولهذا السبب يكرهني الامبراطور.

الامبراطور أوغسطس سوف ينتصر في المدى القصير. والآن المدى القصير. فلقد أُبعدت - هذا هو تعبيرنا اللطيف - الى نهايات العالم المعروف، وطردت من كنف لغتنا اللاتينية.

لكن، في ظل بوابة أهدتها أخته الى زوجها المخلص، يفعل بأحدهم الليلة، لأني جعلت هذا يحدث في إحدى قصائدي، يحدث ذلك الفعل نفسه، في المكان نفسه، إشارة الى تحدي الجمهور. الآن في كل ليلة، يفكر أوغسطس بالأمر، ويعض إبهامه. ثمة أماكن أقرب من البحر الأسود تتوقف عندها سلطة الامبراطور. وبوابة مارسيللوس من هذه الأماكن.

لكني هنا، وكل هذا، كله خلفته ورائي بعيدا.

كم تبدو الآن سخريتي، حمقاء، وعقوقاتي، ورقصي على الحبل المشدود فوق الهاوية. لقد تشممت طريقي الى الطرف الأقصى للأشياء، حيث لا شيء يبدأ. بذلك ما أوصلك إليه أنفك. أنا أتشمم، أتشمم، ولا أخبار من هناك، لا أخبار من هنا. إنني ميت أنا مبعد الى اقليم الصمت. كل ما استطيعه أن أصرخ.

وهذا ما أفعله.

أنا أمشي جيئة وذهابا، على خط الضفة الصخري تحت الجروف، إلتي يقسم ظلها الحصباء الى أجزاء متميزة من النور والعتمه. انا أمشي بين الصيادين صائحا - أراقبهم يرفعون باندهاشاتهم المتألقة، من البحر، صيدهم الذي لا أعرف له اسما. أو أتمشى في الشجراء على قمم الجروف، ألوح بذراعي ضد البرد، وأرقب العواصف تندفع من لا مكان، أو شلالات عظمى من الشوك ترحل بيضاء على الريح، فأطلق صيحاتي.

الطريق الى روما بعيد. وإن كانوا سيسمعونني، فعليّ أن أرفع صوتي، وأترك سيول الهواء الأسود هذه المتجهة غربا عبر السهول، تحملني معها لقد جعلوني أصمت.

لكني لن أهدأ.

كيف بمقدوري أن أقدم لك أي انطباعة - أنت الذي لا تعرف إلا المشاهد المشكّلة منذ قرون من أجل الفكرة التي تحملها أرواحنا جميعا عن المنظر المثالي الذي يجب أن تتم عليه حياتنا - عما كانت عليه الأرض في عمائها الأول، قبل أن نأتي إليها بنظام الصناعة، والمصاطب الزراعية، والحقول والبساتين، والمراعي، والحدائق المروية لعالم نصنعه على صورتنا؟

أتفكر بإيطاليا - أو أي أرض تسكنها الآن - باعتبارها هبة من الآلهة جاهزة، بكل جمالها الرائق؟ انها ليست كذلك. إنها مكان مبتكر.

إن كان الآلهة معك هناك متوهجين من شجرة بمرعى ما، أو محركين روحهم على حصا جدول في نور الشمس، في الآبار في الينابيع، في صخرة هي علامة حق امتلاكك سفح تل، إن كان الآلهة هناك، فلأنك أنت اكتشفتهم هناك، سحبتهم من داخل حاجتك الروحية إليهم، وحلمت بهم في المشهد كي يتألق إنهم معك بالتأكيد. عانق شجرة، وأحس بالروح تصب فيك، واستشعر دفء الصخرة يدخل في جسدك، أغمر نفسك في النبع كما لو أن في مكان سائل من جسدك تنام حياة. لكن علينا أن نعترف بالأرواح كي تغدو حقيقية. إنها ليست خارجنا، ولا حتى داخلنا تماما. إنها تروح وتغدو بيننا وبين الأشياء التي صنعناها، والمشهد الذي شكلناه، وتدخل. لقد حلمنا بكل هذه الأشياء في أعماق حياتنا، وهي ذواتنا. إنها ذاتنا التي نصنعها هناك وحين يكتمل المشهد نكون نحن الآلهة المؤهلين لمثله.

لكأن أي مخلوق قادر على أن يحلم بنفسه، خارجا من وجود الى وجود جديد، درجة أعلى في سلم الأشياء. وبما اننا وعينا في نومنا، فكرة كينونة أخرى، فإن أجسادنا لتجد، ببطء، وألم، المسار الطبيعي الذي سيسمح لها بكسر أغلالها، والوثوب الى تلك الكينونة. هكذا فالصخرة النائمة في الشمس، كانت يوما ما نارا ذائبة، وصارت صخرة حين استطاعت النار أن تقول، بصورتها السائلة: «سأتصلب. سأكون صخرة»، والصخرة تحلم الآن بأن عروق المعدن داخلها قد تعود سائلة، وتتحرك، لكن ضمن شكلها كصخرة، هكذا وببطء، وعبر قرون طويلة من التشوف لمثل هذا الظرف، للنعومة، للنبض، تشعر أحد الأيام، بأن التحول بدأ يحدث، العروق ترتخي وتفيض، والصلصال يلين، وتكتشف الصخرة عبر عصور طويلة من تخيل حياة أخرى، عيونا، وفما، وأرجلا تثب بها، وإذا بالعلجوم.

والعلجوم بدوره، يعي وقد صار قادرا على السعي في الأرض، إمكان التحليق في الهواء، ويحلم بنفسه محلقا، ذا جناحين، وهو لا يزال علجوما. أجسادنا ليست نهائية. نحن نتحرك جميعا، في بشريتنا المشتركة، وعبر الأشكال التي نحبها أكثر فيما بيننا، نحو ما لمسته أيدينا، ونحن نفعل الحب، وما توترت له أجسادنا في عتمة الآخر. ببطء، وعبر القرون، يتقدم كل واحد منا، بقدر متناهي الصغر، نحو إنسان نهائي، كنا أعددنا المنظر لرضاه، إنسان نهائي لا يمكن إلا أن يكون إلها.

لقد رأيت نهاية هذا كله، بوضوح في مخيلتي: الأرض تتجلى، والآلهة يمسون عليها في ضوء أجسادهم. ولقد رأيت

الأرض كما رأيتها أيها القاريء – مهيأة لهذا منذ الآن ،ما دامت عقولنا تعي،وأيدينا تصوغ،ما لم نتهيأ بعد لدخوله: حقول ذرة بعلو قامة، منتصبة السيقان تحت الشمس، متمايلة تحت القمر. غياض زيتون تتغير من الأخضر الى الفضي، كأن إلها قال : «فضة»، ومرت أنفاسه في المنظر لتحوله مع التفاف الأوراق. أنت تعرف هذا كله. إنها الأرض كما صنعناها، نمهدها، وننقيها، ونزرعها، ناقلين البذور من مكان الى آخر، غير متبعين خطة معلنة،لكن تاركين لمعداتنا أن تهدينا السبيل، ولجوع آخر أعمق، حتى يكشف لنا المنظر الذي صنعناه، المخلوقات التي نتشوف إليها ، والتي يجب أن تكون .

أنا أعرف الى أي مدى بعيد وصلنا، لأنني كنت عائدا الى البدايات. لقد رأيت الأرض غير المغيرة.

إنها منبسطة، بلا ملامح، مستنقع في الصيف، ومتاه متجمد في الشتاء، بلا شجرة، ولا زهرة، ولا حقل ممهد. الحبوب البرية فقط تنمو معا في كتل مريضة، أو تتطاير متناثرة مع النسيم. إنها موضع الوحشة المطلقة. البداية. أنا أعرفها كما أعرف ما بداخل رأسي. لن تستطيع أن تكون فكرة عن المدى البعيد الذي بلغناه، وعن العودة البعيدة التي كنت فيها كي أرى هذا كله. كم كانت حياتنا متخلفة في بداياتها .

ومع هذا، فإن اختلاجات حياة جديدة تتحرك حتى هنا. البذور الأولى تعزل وتنقي،وتأخذ طريقها الطويل الى الكمال.

اليوم، كنت أتمشى محتذيا نعلي العتيقين ، مرتديا قبائي، معتمرا قبعة قش اتقاء الشمس، متعثرا، أكلم نفسي في الخراب الموحل، نحو النهر، ولقد تسمرت قدماي لانتفاخة صغيرة من القرمز بين الذرة البرية قرمز!

إنه أول لون أراه منذ شهور . أو هكذا يبدو. قرمز. كان زهرة خشخاش بري، ذات حمرة جد مفاجئة بحيث جعلت دمي يتوقف. ظللت أردد لنفسي، الكلمة مرات ومرات ، قرمز كما لو أن الكلمة شأنها شأن اللون، قد أفلتت مني، وأن مجرد نطقي بها سيحفظ الزهرة الصغيرة التي تهزها الريح، في مرآي. زهرة خشخاش. سحر نطقي الكلمة جعل جلدي يقشعر .

كأن القول معجزة أعظم من البصر. سكرت بالفرح. رقصت صرخت تخيل دهشة أصدقائي في روما وهم يرون شاعر العاصمة العياب، الذي لا يكاد يعرف زهرة، أو شجرة،يرقص ويدور بنعلين متقطعين على الأرض المفخورة المتشققة في مواضع، والغارقة في الوحل المنتن في مواضع – أن يروه يرقص ويغني لنفسه ، محتفلا بهذه الزهرة.

يا زهرة الخشخاش، يا زهرة الخشخاش القرمز، يا زهرة طفولتي البعيدة، وحقول الذرة حول مزرعتنا في «سالمو»، لقد أعدتك ثانية الى الوجود،وبعثتك من ذكرياتي المبكرة، بعثتك من دمي، لأجعلك تتمايلين مع الريح. قرمز. الكلمة السحرية على اللسان،لتبرق ثانية في العين. قرمز. ومعها تأتي الألوان كلها، عائدة ، متدافعة، كالتعازيم، وتنفجر الأرض بها، وتتوامض حولي. إنني أصنع الربيع. مع صفرة زهرة المرغريتا الصغرى التي تشبه عين الثور، زهرة غياض زيتوننا ذات الحشائش مع زرقة القنطريون العنبري مع اللون البرتقالي لزهرة القطيفة وأرجواني القمعية، حتى مع أزهار القرنفل وبخور مريم في حديقة أمي التي نسيتها طوال هذه السنين كلها. إنها تعود .. مع أن هناك،في الواقع، زهرة خشخاش وحيدة، تويجات قليلة نسيجها رقة وألق،حول تاج من البذور.

من أين جاءت زهرة الخشخاش؟ لقد بحثت وبحثت لكني لم أستطع أن أجد سواها.. يجب أن تكون البذور قد دفعتها الريح داخل الأرض، فتجذرت لكن، من أين؟ من البحر – محمولة في شلال من الغبار المضيء، كي تسقط بيننا؟ أو في أحشاء طائر في طريقه الى الشمال، ونمت من ذرقة العابر وهو يمرق؟

اقتعد . الأرض وألحظها. أنا أحب زهرة الخشخاش هذه. وسوف أحرسها بغتة، امتلأ رأسي بزهور من كل نوع. تتفتق من الأرض في حقول عميقة، وتدور في جمجمتي. كان عليّ أن أسمي الأزهار حسب بدون أن أعرف شكلها، لونها، عدد تويجاتها، حتى تنفجر براعم، وتطق متفتحة، تنشر ضوعها في ذهني،وتفتح المقاطع السرية وأنا أضعها كالبذور على لساني، وأمنحها نفسا. سأقيم بساتين كثيرة مثل هذا. أنا زهرة أنا برسيفون. وعندي الآن الحيلة. الأمر لا يحتاج إلا الى الايمان.

وبالامكان أن يتحقق هذا، كما قدرت، كالآتي:

نحن نمنح الآلهة أسماء فيسرعون إلينا، وهم يصعدون بمجدهم وقوتهم وجلالهم من الأذهان، يتقدمون ليعملوا في العالم الأبعد، يغيروننا ويغيرونه وهكذا تستخرج منا الكائنات التي نحن في طور أن نكونها.ليس علينا سوى أن نجد الاسم، وندع نوره يفعمنا مبتدئين، كما هو الأمر دائما بالبسيط.

يا زهرة الخشخاش، لقد أنقذتني، واستعدت الأرض لي. أنا أعرف كيف أطلع ربيعا.

إنه ليكاد يبدأ. كانت حياتي كلها، حتى الآن، مضيعة. عليّ أن أدخل في الصمت لأجد كلمة السر التي سوف تطلقني من حياتي نفسها.

إلا أن الكلمات قد كُتبت فعلا.

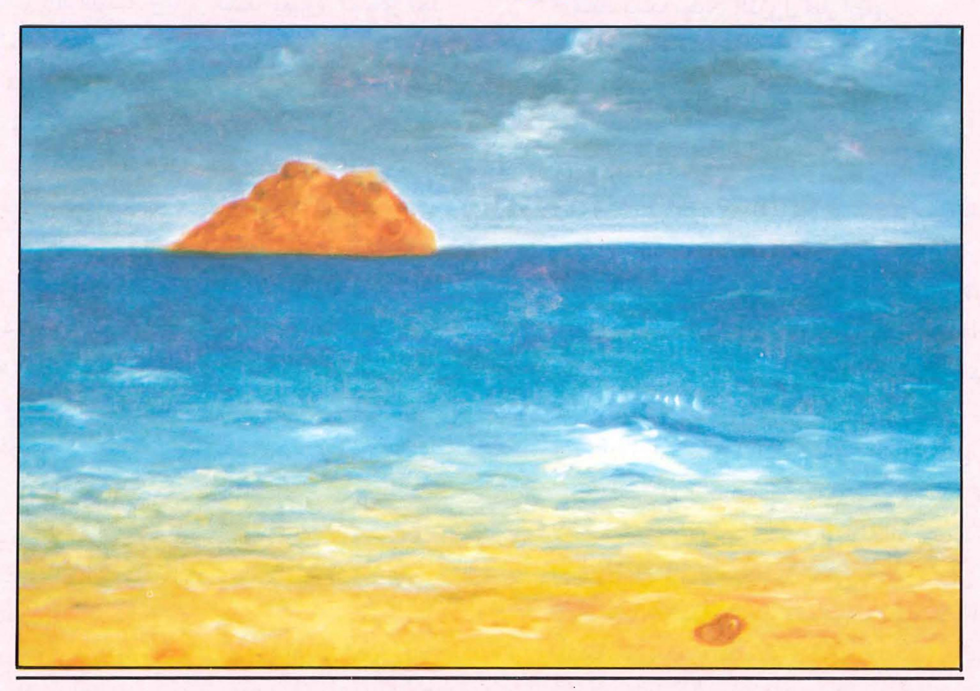
كتبتها منذ سنوات، والآن فقط أكتشف ما عنتهُ، وأي رسالة كانت لي، فيها:

«سوف تفصل عن نفسك، لكنك ستكون حيا»

الآن، علي أنا أيضا أن أتحوّل.

* * *

رؤى البحر



ابراهيم عبدالمجيد ★

تراجع الماء فارتفعت الرمال، وملأت الفضاء آلاف الصخور المبعثرة، صغيرة عند الشاطيء، كبيرة كلما اقتربت من خط الأفق، تحوط بها، وتنبت من قلبها، نباتات غريبة، وتزحف بينها، وحولها الأسماك عديدة الألوان والأشكال مصابة بكهرباء شيطانية، في الوقت الذي انتصبت فيه في أكثر من موضع، أعمدة رومانية عليها نقوش ماحلة حروفها التي لم تعد بارزة. كما ظهرت من بعيد بقايا سفن قديمة سوداء أخشابها زلقة نمت فوقها الطحالب المائية.

لم يقف أي شخص على الشاطيء صارخا. لم تنصب الدهشة خيمتها على وجه أحد. هو وحده الذي رأى!

المصطافون يجلسون تحت الشماسي، أمامهم، تحت أرجلهم في الغالب، الأطفال يحفرون حفرا صغيرة، يملأونها بالماء الذي ينقلونه إليها بالدلاء البلاستيكية. يدخل الأطفال الى الماء فتجري خلفهم عيون الآباء والأمهات، والبحر هاديء ينسطح ماؤه باتساع مريح للنظر، ويتحرك حركة مخملية عذبة، وفيه توزع الشباب والفتيات والصبية جماعات صغيرة تلعب الكرة بسلاسة أو تتسابق في السباحة وطول النفس.

فوق الجميع فضاء، أبيض واسع، تصعد فيه الشمس قوية الى منتصف السماء، فتزيد من اتساع الكون وبهائه، والمرأة الشابة الجميلة التي ترتدي الفستان الليموني الخفيف الفضفاض الكثير الدانتيلا عند الذيل وحول الصدر الواسع والكمين القصيرين الواسعين، والتي تسرع حافية يسبقها ويحيط بها الأطفال، قد ابتعدت الآن مع امتداد الشاطيء ناحية اليسار. لقد قال لزوجته حين رأى المرأة تمر من أمامه.

لا يزال الوقت مبكرا لضياع الأطفال.

لكن زوجته أخرجت من حقيبتها المعلقة على جانب «الشيزلونج» التي تجلس فوقه، نظارتها السوداء.

الشمس ليست أمامهما. الشمسية الكبيرة فوقهما والظل يحيط بهما. يعرف أنها تغالب الدمع. أحس بحاجة الى النهوض من مكانه قليلا.

في الليلة الأولى لوصولهما منذ أسبوع؛ عضه الجوع في وقت متأخر كان قد انشغل طويلا مع زوجته في تنظيف الشقة

★ روائي مصري.

★ اللوحة للفنانة صفية البلوشي - سلطنة عمان.

المغلقة طول العام. نامت هي حين انتصف الليل، وظل هو كعادته لا يستطيع النوم حين يغير مكانه إلا بعد مضي ليلة، وأحيانا ليلتين، في المكان الجديد.

لابد أن المخبز الافرنجي في الشارع القريب لا يزال موجودا. قال لنفسه تلك الليلة وغادر الشقة بهدوء. لم يكن أحد في الشارع وجد المخبز مغلقا فمشى الى مخبز آخر. لم يقابله أحد أيضا، على غير العادة في ليالي الصيف، وعلى غير العادة أيضا هبت نسمة باردة للحظات. لماذا حين يشيع البرد يصبح الكون عميقا؟ وسمع ضحكة صاخبة تأتي من احدى الشقق العالية لصوت نسائي بديع وسمع صرخة تمر من حوله، ثم سمع هدير أقدام تجري.

رآه خارجا من زقاق مظلم، وخلفه الآخر يحمل سكينا طويلة تلمع في يده، ثم سمع صرخة مكتومة، ولاحظ أن الشارع الكبير لا تضيء كل مصابيحه. إنهار الأول فوق الأرض، اندفع الآخر الى زقاق جانبي. استدار هو بلا خبز تمدد جوار زوجته مرهقا ونام على غير عادته في مكان جديد.

- ٢ -

قبل أن ينهض من جوار زوجته تذكر أنه قرأ يوما عن جزيرة في أحد المحيطات تظهر ستة أشهر ثم تغيب ستة أشهر بكل ما فيها، ثم تعود الى الظهور.

لقد حاول، لا يدري لماذا، أكثر من مرة اليوم، أن يسترق السمع لحديث المرأتين اللتين تجلسان تحت الشمسية المجاورة، ولم يفلح في التقاط كلمة مما تقولان. تتحدثان بسرعة وحماس وصوت خفيض! هذه موهبة لم يصادفها من قبل. اكتفى بالفرجة، خلسة، على الراحة والسعادة التي تنطلق من وجهيهما حين تضحكان بين لحظة وأخرى، ومتابعة نظراتهما الى الماء، حيث ثلاث فتيات جميلات تلعبن الكرة ووسطهن يتحرك في حيرة صبي يحاول التقاط الكرة التي يتقاذفنها بينهن فيضحكن من حيرته وعذابه.

الفتيات المراهقات ترتدين المايوهات، وتبدو أجسادهن اللامعة قوية لدنة متماسكة مثيرة وشهية لكهل مثله. ولأنهن تقفن في الماء قريبا من الشاطيء، بدت سيقانهن القوية مثل أعمدة مرمرية. لكنه كان قد نهض، ووجد نفسه يمشي الى بائع الآيس كريم الذي لم يكن أمامه أحد.

- الوليتا.

هكذا هتف نظر إليه الرجل في استغراب فاتحا فمه بابتسامة واسعة مظهرا أسنانا غير منتظمة. أدرك أن هذا النوع الجديد من الآيس كريم، الذي تملأ الاعلانات عنه شاشة التليفزيون طوال اليوم، هو نوع مخصص للأطفال. ولم يتراجع. فكر هل اكتهل الى هذا الحد؟ وهل يكون الرجل يعرف شيئا عن لوليتا؟ لم يتراجع. تناول قطعة الآيس كريم المتجمدة في الانبوب البلاستيكي، وطلب قطعة أخرى، ثم عاد الى زوجته باسما. قبل أن يصل اليها أعطى القطعتين لأول طفلين قابلهما. أمام زوجته وقف وسألها.

- ألم تنزلي البحر اليوم؟

- ربما آخر النهار.

- لكنك دائما تحبين النزول قبل الظهر.

- كان هذا في ألعام الماضي.

ابتسم وقال:

- حقا نحن في عام آخر الآن وعلينا أن نغير عاداتنا.

كانت تعرف انه يغيظها بتعليقه، وكان يعرف أنها تعرف ذلك فأسرع بالنزول الى الماء. غطس غطسا طويلا. وقف ينظر إليها

كانت طول الاسبوع، وحتى أمس تنزل قبل الظهر. رآها قد خلعت نظارتها السوداء فلمعت من بعيد عيناها الزرقاوان... كان حلمه وهو صغير أن يتزوج من شقراء. ها هو قد تزوج من شقراء زرقاء العينين أيضا.

أدرك أنه يقف في الماء الذي رآه منذ قليل وقد تراجع حتى الأفق. ليس هناك أسماك تحته أو بين قدميه. لا أعمدة رومانية. لا صخور ولا سفن. تذكر القبيلة التي قصدت بلاد المغرب فمشى أهلها في الصحراء حتى تعبوا فرأوا مدينة خضراء فدخلوها وأكلوا وشربوا وناموا ليلتهم فلما أصبحوا لم يجدوا المدينة، بل وجدوا أنفسهم في الصحراء من جديد فمشوا في خوف شديد حتى رأوا مدينة أخرى أجمل من الأولى فدخلوها وأكلوا وشربوا وناموا وأصبحوا في الصحراء فمشوا في حزن أشد حتى قابلهم راع فقير قصّوا عليه نبأهم فقال إن ما جرى يحدث كثيرا، وسألهم عن وجهتهم فقالوا المغرب فقال أن عليهم الاستمرار في المشي حتى تقابلهم مدينة ثالثة هي أول بلاد المغرب فمشوا ورأوا مدينة لكنهم لم يدخلوها أبدا إذ ظلت تمشي أمامهم ولا يدركونها حتى انقطع خبرهم.

استدار فرأى الأفق فقرر أن يسبح إليه. هل يصبح مثل تلك القبيلة؟ لا أفق في الوجود. المسافة بين الأرض التي يسبح فوقها والسماء هي المسافة نفسها بين الأرض وبين السماء عند الأفق. الانسان هو الكائن الوحيد على الأرض الذي يجب أن يعيش مخدوعا.

لكنه سمع صفارة الغطاس الذي يقف على السلم العالي فوق الشاطيء فالتفت. لماذا حقا يفعل ذلك والبحر هاديء اليوم؟ ورآه يشير إليه بعصبية. لعل هناك دوامات ما.. رأى فتاة تقترب منه سابحة داخل عوامة سوداء. بدت مبتهجة نظرت إليه بنزق طفولي وهي تبتسم. رأى جسدها الممدود على الماء وبين العوامة ورديا، وبريق ساقيها ذهبيا تحت سطح الماء. الكن الغطاس لم يكف عن الصفير فأخذ طريق العودة، في الوقت الذي استمرت فيه الفتاة تتوغل في الماء.

رأى على الشاطيء المرأة الشابة الجميلة عائدة لا تزال

تبحث عن طفلها، وقد ازداد حولها الأطفال. انها تمشي باكية وعلى مهل الآن قادمة من ناحية اليسار ذاهبة الى اليمين الأكثر امتدادا.لابد أن هذه المرأة لا ترى لامتداد الشاطيء نهاية لكن من الذي قتل حقا تلك الليلة؟ بعد يومين من الحادث، وبينما هو مستلق فوق السرير يقرأ قبل النوم، وينظر بين الحين والحين الى شعر زوجته الغزير المنسرح على ظهرها العاري وهي نائمة، فكر فجأة أن الرجل الأول لم يمت، بل استطاع أن يمسك بالسكين من الآخر ثم يقتله بها. الأول هو الذي هرب في الزقاق إذن والآخر هو الذي هوى!!.

- ٣ -

ما كاد يعود ويجلس حتى وقف. ابتسمت ومدت يديها الى ظهرها تفك السوستة الطويلة للفستان الصيفي، ثم خلعته من فوق كتفيها وتركته يسقط عند القدمين وخرجت منه بالمايوه الأزرق الفاتح المشدود على جسمها اللدن الطويل. شدت «البونيه» على رأسها الى أسفل لتزيد احكامه، وضعت الفستان على المقعد بإهمال، ثم مشت بتؤدة على الرمال تتساند على الهواء..

يفتنه دائما ظهرها القوي بديع التقسيم. عشر سنوات هي عمر زواجهما لم يترهل فيها الجسد ولم يذبل. وقف يعاند الحزن بسبب العقم، وكثرة الارتواء حيث تزداد شراهتها كلما ابتعد الأمل في الانجاب.لماذا حقا يتحول اليأس الى أمل مجنون؟ انه أمام هذا الشره لا يظهر تكلفا. يفعل كل شيء خافيا كل إحساس بالاكراه. الانثى لا تريد الاذعان، والمرأة رحلة بحث أبدية عن الانوثة، وعليه أن يخضع فهو- حقيقة - يحبها.

في اللحظة التي فكر فيها أن ينهض ليلحق بها، إذ تبدو حائرة في البحر بدونه، سمع صفعة وصرخة فالتفت ليجد رجلا يضرب فتاة تحاول أن تلملم ملابسها من تحت شمسية قريبة وهو لا يسمح لها بذلك ثم أمسك بشعرها ولواه في قبضة يده، ودفعها للمشي مزعنة متألمة تبكي أمامه، والناس كلها على الشاطيء وفي الماء تتابع المشهد بدهشة لا تقل عن دهشته حتى صعد الرجل بالفتاة السلم الذي يفضي الى أعلى الشاطيء حيث الكورنيش.

عندما أصبحت الفتاة والرجل فوق الرصيف، واختفت سيقانها خلف الكبائن العالية للشاطيء بدأ كثير من الرجال والنساء يتمعضون، ويطلقون صيحات وعبارات الاستنكار. يتقبل الناس رؤية النساء بالمايوه على الشاطيء بسهولة، لكن ذلك يكون صعبا في الشارع العام مهما اقترب الشارع من البلاج، وكورنيش الاسكندرية ليس شارعا صغيرا مقفلا.

سمع الناس صوت احتكاك عجلات سيارة تنطلق بسرعة غاضبة تعلقت بها أنظار الذين وقفوا فوق الرصيف من المارة. أدرك المصطافون أن السيارة حملت الرجل والفتاة معا. نزل هو بعينيه، لكنه توقف بها عند باب مفتوح لإحدى كبائن الدور الثاني، فلمح خلفه شابا وفتاة، يقفان بثياب البحر من عناق هاديء، يرشفان القبلات على مهل، ففكر في السعداء والتعساء،وعلى غير قصد منه تساءل في نفسه الى أي نوع ينتمي.

كان سعيدا بتخلصه من مشاغله الكثيرة في القاهرة والمجيء الى الاسكندرية التي يعشقها، وقال لزوجته «سندخل كل مطاعم المدينة الضخمة وكل ملاهيها هذه المرة وسنسهر حتى الصباح كل ليلة في أحد الفنادق الكبرى، ولن نبقى في شقتنا غير ساعات قليلة بعد العودة والسهر، ولن أخبر أحدا من أهلي بحضورنا حتى لا يزورنا فيضيع وقتنا، ولا يكلفنا أحد مضض الزيارات العائلية». وقالت له أنها أيضا لن يشغلها عنه شيء ولا شغل الكانفاه الذي تحبه ولا تتخلى عنه حتى على الشاطيء.

وفي اليوم التالي لوصولهما طلبت منه أن يأخذها في السيارة الى سوق المنشية لتشتري قطعا من الكانفاه وخيوطا وإبرا. وافق هو على الفور، وكان في الليلة الماضية قد رأى حادث القتل الغامض، ومشى معها في السوق صامتا.

في عودتهما ضحكت ونظرت إليه بشقاوة مباغتة. ابتسم لقد أدرك أنها تتذكر حديثه لها دائما حين يراها تشتغل في الكانفاه. ينظر إليها مبهوتا ويقول «كلما رأيتك ترسمين بالخيط فلاحة تحمل جرة أو دلوا أكسر الجرة وأترك الماء ينزل على رأس الفلاحة،وحين ترسمين فلاحا يعزف على الناي اسمع صوت الناي. ومرة رأيتك ترسمين نسرا يصعد الى السماء فتمنيت لو حملني معه وتركني فوق جبل أو بركان».

في كل مرة تضحك وتقول له« أنت مجنون» وفي آخر مرة قالت ذلك رد قائلا «نعم أنا مجنون لأني كلما وقفت في البلكونة فكرت في القفز ثم الجري على الأرض. أنا لا أفكر في الانتحار كما ترين لأني أنزل سالما وأجري.. » لكنها كفت عن الضحك للحظة ثم ابتسمت وهي تقول:

- حلمت أمس حلما غريبا.
- خيرا.
- حلمت أني دخلت الى مدينة تحول رجالها الى أعمدة خشبية، وتحولت نساؤها الى أشجار خضراء عريضة أورقت فروعا وأزهرت أطفالا جميلة تعلقت بالأغصان.

- ٤ -

اشتدت الشمس. ملأ الضوء الأبيض القوي الفضاء. ارتفع الموج قليلا وكاد يصل الى الصف الأول من المصطافين فأفسد كل حفر الأطفال الذين وقفوا يضحكون، وهم يرون الدلاء وأدوات الحفر يجرها الموج الى البحر، ثم انطلقوا خلفها يلحقون بما يستطيعون منها، ظهرت المرأة الجميلة الباكية من جديد، وقد ازداد عدد الأطفال الذين يحيطون بها هذه المرة، بينما تباطأت خطواتها، وغاض لون وجهها أكثر وملأت الدموع صفحته. بدت ذاهلة تماما لا تبحث عن أحد. هتفت بها احدى السيدات أن تذهب

الى أقرب نقطة بوليس فربما أخذه أحد الى هناك، فكثير من الناس يرون أن هذه أفضل الطرق لاعادة التائهين الى أسرهم. بدا انها لم تسمع هتاف المرأة. ظلت تمشي وحولها الأطفال بلا هدف...

– مسكينة.

قالت زوجته التي كانت قد خرجت من الماء منذ قليل وجلست بالمايوه بعد أن جففت جسمها وحرصت على أن تضع فوطة كبيرة على فخذيها وهي جالسة.

– البحر خطر على الأطفال دائما.

قال ذلك فقالت هي..

– صحيح.. هذا منظر يتكرر كل عام.

ومد هو يده الى الحقيبة البلاستيكية التي بها الساندوتشات ثم أخرجها خالية.. سألته.

– جائع؟

– فكرت أن آكل لكن لا بأس أن ننتظر قليلا.

مدت يدها الى حقيبة أخرى من قماش. أخرجت قطعة كانفاه وكرة خيط وإبرة ثم قالت.

– هذه القطعة بها مشهد رائع بحر وعرائس بحر يلعبن في الماء، هل ستسبح بينهن.

ابتسم وسكت قليلا ثم تساءل:

– لماذا ارتفع الموج هكذا والوقت ظهر؟

شردت قليلا ثم أجابت.

– البحر زعلان.

– نعم؟!

– زعلان. المفروض انك اسكندراني وتعرف حزن البحر.

– هذه أول مرة أسمع فيها ذلك.

– لقد قلته لك العام قبل الماضي.

سكت ولم يعلق .. انه لا يذكر شيئا من العام قبل الماضي،وربما من العام الماضي أيضا. وبسرعة انشغلت عنه بالشغل في الكانفاه وباستغراق شديد فانطلق يضحك لكن بصوت غير عال . لم تهتم فقال.

– هل تعرفين لماذا ضحكت؟

– لقد تعودت على جنونك.

– هذه المرة تذكرت مجنونا أكبر.

– ....

– تذكرت الحاكم بأمر الله.

– وماذا يضحك في هذا. كنا نضحك على سيرته أيام الدراسة.

– هل تعرفين ماذا فعل ببعض النساء.

لم ترد . اتسعت عيناها لاستقبال ما سيقول.

– لقد ذهب الى أحد حمامات النساء. كان به ثلاثون امرأة. أمر بسد الباب عليهن وبنى على الباب جدارا ثم أشعل النار في الحمام.

في البداية تنمرت للحظة لكنها ابتسمت بينما انطلق هو في ضحك هيستيري حتى انها ظنت أن الهواء الذي هب فجأة هو من تأثير ضحكاته.

رأت المرأتين القريبتين منها تنظران اليهما بشكل استنكاري، فهمست إليه.

– بالراحة الناس استغربت منا. ماذا جرى لك اليوم؟

كتم ما كان يود أن ينطلق من ضحكات وقال بصوت خفيض:

– أنا لا أعرف بالضبط ماذا جرى لي اليوم. أريد أن أحدثك عن حلم عجيب.

قالت هامسة بدورها متكلفة نفاد الصبر.

– لقد حفظت أحلامك كلها.

– لكني لم أحدثك أبدا عن هذا الحلم. إنه أغرب من حلمك الذي حدثتني عنه، وهو بالمناسبة حلم قديم رأيته منذ أعوام، كلما تذكرته أحببت أن أحكيه لك ولاأعرف ما الذي شغلني عن ذلك كل هذا الوقت.

– طيب تفضل أحكي.

سكت لحظة ثم قال.

– وجدت نفسي أمشي في سرداب مضاء بشموع قليلة، في نهاية السرداب وجدت شخصا مربوطا الى جذع شجرة عاريا الا من سروال ويضربه عدد كبير جدا من الناس بالسياط يمزقون لحمه.

– يا ساتر، هذا كابوس وليس حلما.

– هل تعرفين من كان هذا الشخص،ومن الذين كانوا يضربونه؟

بدت الاسترابة في عينيها. قالت:

– إياك أن أكون أنا. إذا كنت أنا فلابد أن الناس كانوا أهلك.

ضحك. ود لو ينطلق بالضحك أكثر لكنه وضع كفه فوق فمه. قال كأنه يناجيها.

– كنت أقتل أهلي وأموت نفسي.

طالت نظراتهما أحدهما الى الآخر. تساءلت بهمس حنون.

– هل مازلت تحبني حقا؟

– مازلت وسأظل.

– لماذا لم تنزل معي البحر؟

– انت التي لم تنزلي معي، ورغم ذلك فكرت أن ألحق بك.

– سأصدقك. لكن قل لي إذن من كان ذلك الرجل المسكين ومن كان الذين يضربونه.

سكت لحظات ثم أجاب.

–كان جمال عبدالناصر. ولمحت بين من يضربونه ملوك ورؤساء عرب.

– انت فعلا مجنون.

– لماذا؟

– لأنه لا يوجد عاقل يحلم بملك أو رئيس جمهورية.

- ٥ -

بدأ الجالسون في الصف الأول من الشاطيء يقفون. النساء تشرن الى عمال الشاطيء ومؤجري الشماسي ليأتوا ويخلعوا الشماسي عن الموقع الذي وصل إليه الماء ليغرسوها في الخلف. بعض الرجال بدأ ينقل الشماسي بنفسه. انشغل الأطفال بجمع ما يجدونه من أشيائهم حملت النساء الحقائب القماش والبلاستيك التي بها الطعام والثياب، وكذلك حملن الشباشب من كل نوع ولون. لقد ارتفع الموج عاليا وطال كل شيء، ولأن الذين في الصف الثاني لم يتزحزحوا عن أماكنهم حدث اشتباك بالكلمات في أكثر من موضع، وأضطر الكثيرون ممن كانوا يشغلون الصف الأول الى الرجوع الى خلف الصف الثاني. لاحظ هو أن باب الكابينة العليا الذي كان مفتوحا، ويتعانق خلفه الفتى والفتاة صار موصدا الآن. لقد مضى وقت طويل ولابد أنهما انصرفا. ورأى فتيات كثيرات تخرجن من الماء في هلع تهتز أجسادهن اللدنة اهتزازات خفيفة جاذبة ولامعة بفعل سقوط الضوء على اللحم المبتل. وبدأت ريح تجري بعرض الشاطيء، غير قادمة من البحر، تحمل سفوفا غير كثيفة من الرمال. لاحظ أنه قد ابتعد كثيرا عن المرأتين اللتين كانتا تتكلمان همسا وبسرعة. لماذا حقا كان يريد معرفة شيء مما تتحدثان فيه؟ ولاحظ أن كثيرا من الفتيات اللاتي خرجن من الماء قد اتجهن الى بائع الآيس كريم الذي اتسعت ابتسامته. ورأى امرأة بدينة وامرأتين صغيرتين وعددا كبيرا من الأطفال يبكون حولهم غير بعيدين عنه ويتحدثون بصوت عال:

- لابد أن نعود الى البحر.

- البحر هاج، وجدّتكم تقول إن البحر لا يفعل ذلك إلا إذا كان هناك غريق.

نظر الى زوجته التي كانت سقطت منها قطعة الكانفاه وهي تنهض بعد أن طالها الموج، ثم غيرتها بقطعة أخرى عليها خطوط خارجية لرسم درويش يدق فوق دف. فكر أن يطلب منها مغادرة الشاطيء. مثل الكثيرين الذين يفعلون ذلك الآن، لكنه تذكر ما حدث لهما أمس حين هبطت الشمس في الماء وغادرا الشاطيء متأخرين. لقد تشبعا بجمال غروب الشمس واشتعال الأفق فوق الماء الأزرق، ونزل هو الى الماء مجذوبا الى دفئه المسائي الحنون، وطلب منها أن تشاركه مرة نزول البحر عند المغيب حيث يختلف الماء لونا وطعما ورائحة أيضا ووعدته أن تفعل ذلك، وقبل الانحراف الى الشارع الجانبي الذي يفضي الى العمارة التي يقطنان بها قررا الدخول الى شارع آخر قريب به سوبرماركت تعودا على الشراء منه. ما كادا يدخلان الشارع ويبتعدان قليلا عن الكورنيش حتى سمعا ضجة. كانت زمرة من الأطفال تطارد امرأة مخبولة وتقذفها بالأحجار من هلع وتقف فيتراجع الأطفال عنها لتجري فيتبعونها صارخين مهللين بينما وقف عدد من الرجال والنساء في البلكونات ينهرون الأطفال الذين لا ينصاعون لهم. في نفس اللحظة دخلت عربة بوليس«بوكس» الشارع مسرعة تثير الغبار وتوقفت فجأة أمام باب إحدى العمارات، ثم قفز من صندوقها الخلفي عدد من جنود الشرطة، وقفز من جوار السائق ضابط شاب، واندفعوا جميعا الى داخل العمارة. توقف الرجال والنساء عن الصراخ في الاطفال، وتابعوا المشهد الغريب لعربة البوليس الذي لم يستمر إلا لحظات حيث خرج الجنود والضابط من العمارة يدفعون أمامهم ثلاث نساء عاريات ملفوفات في ملاءات مضطربة، وخلفهم أيضا يدفع عدد آخر من الجنود بثلاثة رجال عراة تماما يسترون عوراتهم بأكفهم. في تلك اللحظات القصيرة كانت ثلاث عربات ملاكي قد دخلت الى الشارع وقفز من كل منها عدد من الرجال والشباب والنساء حاولوا الفتك بالرجال والنساء العراة لكن رجال الشرطة منعوهم من ذلك وقفز العراة الى صندوق العربة الخلفي ومعهم رجال الشرطة وكانت البلكونات قد امتلأت بالناس يقذفون باللعنات والبصقات وكف الأطفال عن مطاردة المرأة المخبولة التي وقفت بعيدا تنظر الى ما يجري بسعادة طفولية وعينين براقتين، وانطلقت سيارة الشرطة فجرى أصحاب السيارات الملاكي الى سياراتهم ليتبعوها، لكن الأطفال كانوا قد سبقوهم في متابعتها وراحوا يقذفونها بالحجارة التي سبقت الجميع. وقالت زوجته.

- العجيب أنني كنت نويت اليوم أن أنزل معك الى الماء عند المغيب كان الهواء الحامل للرمال يزداد، وازداد انصراف الناس من الشاطيء . قال:

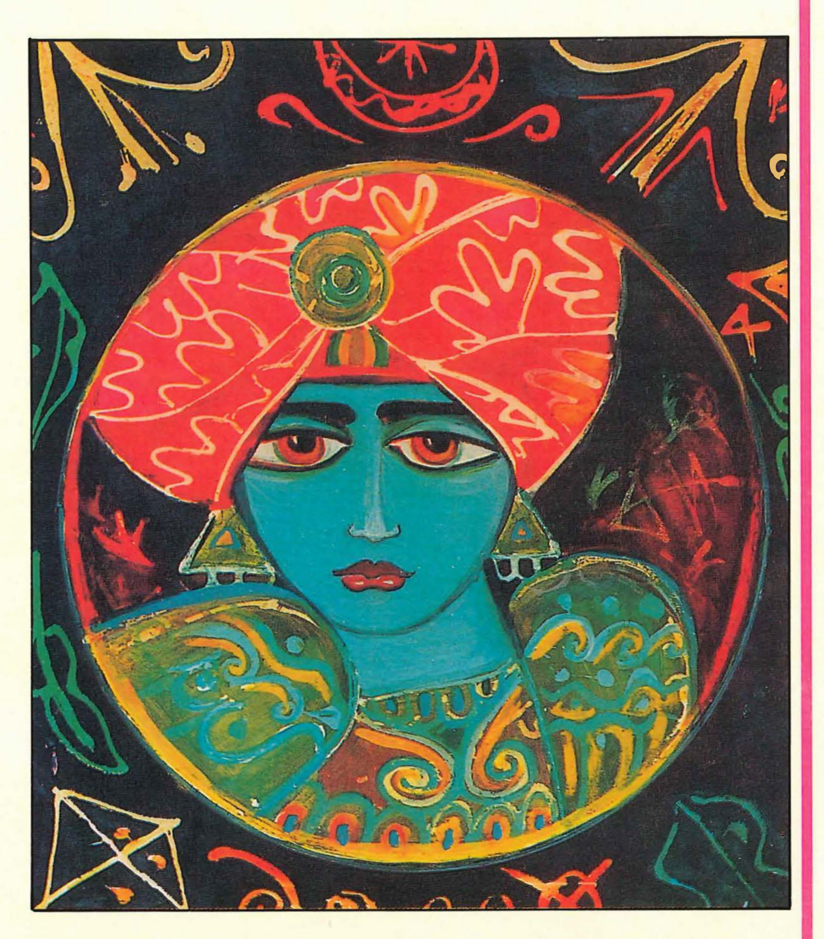
- يمكن أن نأكل الآن وننتظر قد يهدأ الحال.

مدت يدها الى حقيبة الطعام. كان كثير من الساندوتشات قد وصل إليه الماء قالت:

لا مفر من العودة الى الشقة الآن.

كان هو يدرك أن الماء طال الطعام ولا يدرك لماذا طلب منها أن يأكلا. هل أراد أن تكتشف هي ذلك فتطلب العودة. على أي حال لم يعلق. انشغل بمتابعة المرأة الجميلة الباكية التي لم تعد تمشي على الشاطيء. رآها تمشي فوق اللسان الصخري الممتد طويلا في البحر بفصله الى منطقتين واسعتين للاستحمام كانت وحدها هذه المرة. رآها تجلس عند آخر نقطة فوق الصخور. الموج يضرب في جوانب الصخر العالية فيرتفع رذاذه بطولها وينتشر حولها لكنها جلست غير مبالية بشيء تنظر الى الأفق، ورأى وهو يعود بعينيه عنها، الغطاس النوبي وقد وقف فوق السلم الحديد ينزل الراية البيضاء ويرفع السوداء ويطلق صفارته بجنون لكل من في الماء، وفي لحظة ارتفع الموج أكثر وأصدر هديرا عاليا طال الصف الأول للعدد القليل الباقي من المصطافين. كان ذلك الصف هو الثاني منذ قليل. الثاني لم يقتل الأول حقا تلك الليلة، لكن الأول لم يقتل الثاني أيضا كما ظن بعد ذلك. الآن يدرك بوضوح أن شخصا ثالثا ظهرخارجا من زقاق مظلم وقتل الاثنين معا ثم عاد ليختفي في الزقاق.

* * *



باريسا الكسندروفنا

كمال العيادي القيرواني ★

كان إحساسا غريبا ، ذلك الذي اعتراني، وانا اعبر الممر الفاصل بين الطائرة ومطار موسكو الدولي .

اذكر ان الساعة كانت تقارب الخامسة صباحا ، وكان مذيع الطائرة قد اعلن لاكثر من مرة بأن درجة الحرارة شارفت الثلاثين تحت الصفر ، وبالرغم من عدم تعودي على سماع مثل هذا الرقم ، فقد كنت مهتما فقط بجدران الممر الحديدية .. !

★ كاتب تونسي مقيم في ميونيخ بالمانيا .

★ اللوحة للفنانة الكويتية ثريا البغصمي

لم يكن ممرا عاديا ، ولكنه كان حلقوما طويلا مثل الثعبان ، وضعوه خصيصا لكي لا نتجمد من البرد ، ونحن نعبر المسافة الفاصلة بين الطائرة ، وذلك البلد الغامض .

كنت مشدودا ومتوجسا من شيء ما . وكانت بي رغبة في العدو ، باتجاه المطار او العودة حيث الطائرة .. كان المهم عندي عبور الممر بأسرع ما يمكن .

حدثت بعد ذلك حوادث شتى ، وفرغت من نفسي بهذا البلد ، وافرغت فيه من بعضي الآخر حتى اكتفيت او كدت ، وألفت المكان حتى كاد يألفني . وقدمت له أجمل سنوات شبابي قربانا .. وكنت راضيا واكثر .

عرفت الكثير بهذا البلد ، وجبته جنوبا وشمالا ، وتعلمت مجاهل لغته ، ومغالق أسراره ، وكنت صديقا وفيا للبجع الابيض الحزين بنهر الفولغا ، ودخنت أجمل القصائد مع سجائر «الكوسموس kosmos » عند قدمي تمثال بوشكين ، وكنت لا افوت فرصة للالتحام بالعجائز او بالصبايا. وفي موسكو فقط تتكامل العجائز بالصبايا ، ولا سبيل للوفاق مع مزاجية الثلج ، ولا مع غنج طيور «الدوننباي dounanbey » الا اذا تحللت حكم العجائز وهمسات الصبايا — في ذاكرتك ووجدانك - وامتزجتا بما توفرت عليه قبل ذلك كله .. !

جئت موسكو طالبا للعلم أو بعضه ومطالبا بشهادة ثقيلة على النفس وتبدو لي غامضة ومثيرة ورغم عشقي الفطري للكلمة وشغفي الشديد بالشعر ، فقد مرت سنتان قبل ان اتعرف الى باريسا الكسندروفنا ..

كانت باريسا الكسندروفنا امرأة في الخامسة والاربعين من عمرها . وكانت ابتسامتها تخفي فعل الزمن على وجهها بشكل مدهش .

إلتقيت بها صدفة . كانت مسؤولة عن مبيت الطلبة - حيث اسكن - بشارع «غالوشكنا Galouchkina » . وكنت طالبا مشاكسا استحوذ على غرفة خاصة بضيوف المعهد من طلبة القارة الاوروبية .. جاءت غرفتي تشتعل غضبا . وامرتني بمغادرة الغرفة في الحال . دعوتها لشرب فنجان من القهوة اللبنانية - كانت اهدتها لي احدى العابرات — .. وما كان لمثل باريسا الكسندروفنا ان تقاوم رائحة البن المحنك . وهي التي تستسلم كل صباح لطعم القهوة الروسية - الكريه - . عند الرشفة الثالثة ، بات واضحا انها نسيت تماما ما جاءت من اجله ، وكانت آخر آثار الغضب تتراجع في زرقة عينيها ، وهي تتفرس بدهشة في جدران الغرفة أين اصطفت عشرات الصور المختلفة الأحجام والالوان والاشكال والمواضيع .

كانت لوحات غريبة فعلا تجمع بين رسم لوجه الفرعون توت عنخ آمون ، وآخر لبيكاسو ، وسلفادور دالي ، وبوب مارلي ، وآلان بارك ، والحبيب بورقيبة ، وكلاوس كينسكي ، واوجين يونسكو ، وليرمنتوف ، ووالدي رحمه الله ، وغيرهم..

وعند الجانب الآخر ، كانت ترقد مجموعة ضخمة من الكتب باللغة الروسية والعربية والفرنسية ، وكومة اخرى من الصحف والمجلات العربية ، ورسائل مبعثرة ، واوراق متناثرة هنا وهناك .

سألتني عن كل صورة ، وحين كنت أجيبها باقتضاب ، كانت تعيد نفس السؤال باصرار غريب .

ربما كان للبن دور .. وربما لانني كنت منهارا لتأخر ماشا - صديقتي - وربما كانت باريسا الكسندروفنا تعرت تماما من اقنعة الوظيفة .. المهم انني وجدت نفسي اتحدث معها بطلاقة غريبة عني .. حدثتها عن لعنة الفراعنة وعن كلب كافكا وعن شذوذ بيكاسو .

حدثتها عن والدي - رحمه الله - وقلت لها بانه مات استجابة لنداء سمعه من عمق البحر .

حدثتها بشكل لم اعهده في اطلاقا .. وكنت اختلق اغلب الحكايات ، والغريب انني كنت اشعر بأنني اقول الحقيقة تماما .. وحتى هذه اللحظة ، يخيل الي بأن والدي مات استجابة لنداء سمعه من عمق البحر ، وبأن كلب كافكا اسمه — يوشا — ، وهو أسود اللون ، ويقف على قائمتيه الاماميتين - كما يفعل الشطار-.

خرجت باريسا الكسندروفنا من غرفتي . وقد نفذ اليها ذلك العالم الأزرق .. وتعودت ألا أقلق لتأخر ماشا - صديقتي - .

كانت باريسا الكسندروفنا رقيقة النفس ، وكانت الكلمة مفتاحا الى عالمها وقلبها ، وقد فتحت لي كل المغالق واكثر .

بعد مدة بدأت انتبه الى حكاياتها ، وكنت قبل ذلك أتظاهر بمتابعتها .. كانت تحدثني عن الكسندر بوشكين وهي تمسك نفسها عن البكاء بصعوبة . وحين كانت تقرأ لي من الذاكرة بعض المقاطع من روايته الشعرية «يفغين اونيغن » - كان وجهها يحتقن من الانفعال ، وكان تنفسها يتسارع ، وكان كل ذلك شاذا وغريبا عن عاشق الشعر الذي كنته حتى ذلك الوقت.

كنت قد درست عن بوشكين حتى مللت منه ، وعرفت عنه ما يكفي لأسود بياض عشر صفحات عند الامتحان

المنتظر آخر السنة الدراسية . وكنت اعرف كما يعرف كل طلبة صفي بأن ألكسندر سر غاييفيتش بوشكين ولد في موسكو في ٢٦ مايو ١٧٩٩ ، وبأنه تربى على عشق الحرية ، وذلك ما جعله يهتم بالتنظيمات السرية وينخرط في الجمعيات المعارضة للنظام القيصري الرجعي ، وانه بدأ بكتابة الشعر وقرضه في سن مبكرة جدا ، وتعرض للنفي والاصطدام بالقيصر ، وانه كتب : «روسلان ولودميلا» - و«نافورة باغشي سراي» — و «الاسير القوقازي» وكتب عن القوقاز كتابا آخر يصف فيه الابداعات التي حبا بها الله هذه المنطقة من العالم ، وانه كتب روايته الواقعية «يفغين اونيغن» وصور من خلالها طبيعة المجتمع الاقطاعي ولذلك يعتبر مؤسس الواقعية النقدية في الأدب الروسي.

واضافة الى ذلك فقد كنت احفظ عن ظهر قلب ستة مقاطع من شعره رغم اننا كنا مطالبين بحفظ مقطعين فقط ، لعرضهما يوم الامتحان الشفوي في مادة الأدب القديم والوسيط ، وأدب رواد الثورة الفكرية في روسيا .

كنت اعرف كل ذلك واكثر عن الكسندر بوشكين الذي مات على اثر مبارزة دبرت له مع ضابط فرنسي في الجيش القيصري ، وكان ذلك يوم ١٨٣٧/١/٢٨ .

كنت اعرف كل ذلك عن بوشكين ، فلماذا يحتقن وجه باريسا الكسندروفنا بذلك الشكل — وهي تقرأ مقاطع من شعره؟!

وانتبهت مرة الى دمعة تنحدر من مآقي باريسا الكسندروفنا وهي تقرأ مقطعا من قصيدة «روسيا» - الذي كنت احفظه جيدا ، وكان بالمقطع بيت احبه يقول : «.. اني احب سماع اصوات البعوض .. وصوت افراح الصبيان .. فوق المرتفعات

حيث يثيرون الصخب .. كي تأتي الصبايا ..

كنت كمن يستفيق من غفوة طويلة .. طويلة ..»

واحسست بانني عدت ثانية داخل نفس ذلك الحلقوم الطويل الذي كان يربط الطائرة ومطار موسكو الدولي . وكانت دمعة باريسا الكسندروفنا - خيطا — يشدني باتجاه الجانب الآخر - عكس اتجاه الطائرة .

وكانت المرة الاولى التي اشعر فيها بأنني بموسكو - بعد اكثر من سنتين فيها .

كنت كالطير الوليد أحسني طليقا بهذا البلد الذي لم آلفه قبل ذلك ابدا ..

مر وقت طويل على ذلك ، غادرت موسكو فيه ، وعدت الى ارض الوطن .. ولكنني لم احتمل دعابات الاصدقاء القدامى .. وصياح ديكة الصباح ! لم احتمل حنان والدتي ، وتصفح جرائد المساء فغادرت الوطن ثانية ولم آخذ معي الى بلاد براشت وهيغل وديكارت سوى ديوان «اغاني الحياة» لأبي القاسم الشابي . وديوان «ألوح للمنصف الوهايبي - ومسرحية «بيارق الله» للبشير القهواجي — و«حدث ابوهريرة قال ..» للمسعدي - ونسخة معربة من الكتاب المقدس . ومصحف للقرآن الكريم — عليه امضاء والدي ، رحمه الله وجواز سفري ، وقصيدة «وحيد القرن» لعبدالحليم المسعودي — مدونة بخطه الكوفي . وملف به بعض الوثائق التي لا غنى عنها ..

مر وقت طويل بعد ذلك ، ارهقني اللهاث وراء تحصيل ثمن كراء الغرفة المعزولة التي ارتضيتها سكنا . ولكنني كنت كلما انفردت الى نفسي ، اتذكر قولة باريسا الكسندروفنا ، وهي تودعني بمطار موسكو الدولي : «.. اذا عصفت بك الاحزان ، فلذ ببوشكين .. وحين تقرأ له ، تذكر جيدا ، انه كان يخاطب الورد باسمائه ، وانه كان يعتذر للماء عن تأخر البجع الوحشي .. » .

موسكو تحترق الآن ، سمعت أنهم يذبحون الخيول والبشر هناك . احيانا يراودني احساس بأن كل ما يقال حول موسكو هراء . وافسر كل الحكايات الغريبة التي اسمعها عن الدمار والجوع اليومي هناك انه بسبب الحسد والبغض والغيرة العمياء .. وحينها فقط تترآى لي موسكو عروسا بيضاء . تتقدمها «ماشا» الصغيرة ، وتقف عند قدميها حارستها «باريسا السكندروفنا» . تلك المرأة العظيمة ، التي ما زلت رغم كل الاحداث التي عصفت بموسكو - تراسلني ، لتخبرني بأن موسكو اصبحت اجمل مما كانت ، وأن ما يقلقها فقط هو تأخر مجيء البجع الوحشي هذا العام .

ميونيخ ١٩٩٥



السوبرماركت

صلاح عبداللطيف *

أطلت برأسها عليّ ذات ظهيرة، وأنا جالس في المترو. قررت بعد قراءة رسائل أهلي أن أسرق السوبرماركت الكبير في المدينة وأسفره الى هناك. اتقدت أول الأمر في ذهني امارات الشك من النجاح، غير اني استعنت بتهوري، فأطاح بما تبقى من ترددي.

كان السوبرماركت لا يبعد عن محل عملي إلا بضعة أمتار، والعاملون فيه يعرفونني، أي أنهم سيتعرفون عليّ بسهولة لو حدث واشتبه البوليس بي. ولأجل حل هذه العقدة قررت شراء تذكرة طيران الى احد البلدان القريبة من هنا، تكون دليلا على غيابي عن البلد وقت السطو على السوبرماركت.

أخبرت زوجتي بالخطة، فلم تتحفظ أو تمانع، لأنها وجدت فكرتي نبيلة وهي التي تعاني مثلي، من الجوع المحيط بأهلنا هناك.

في ليلة التنفيذ، وكانت ليلة صيفية، حلّت علينا حرارة غير منتظرة، كان الغسق يلتف على المدينة من جهاتها، فلونها بالقرمز والفيروز. ودعت زوجتي، وسمعتها تقول لي وأنا أعطيها ظهري «الله معك ولا تهن».

كان جزء من داخلي نائما وقت المخطط، فإذا به يستيقظ أثناء التنفيذ، فلخمته بحبة فاليوم.

أنا الآن في باب السوبرماركت ولا أحد يراني، ولكي انتهي من الأمر بأسرع ما يمكن، فقد وضعت تحت أركان السوبرماركت عجلات معدنية. دفعته فبدأ يتحرك، ثم ازدادت حركته، فأصبح شبيها بالكرسي المتحرك الذي يجلس عليه رئيسنا.

أخرجت حبلا من حقيبتي، وربطته بواجهة السوبرماركت القضبانية ثم سحبت الحبل، فانصاع لي وتخيلت وأنا غارق في الضحك، بأنني أسحب سجنا من قضبانه.

واصلت سحبه، وتوجهت الى الديسكو الذي يعطف العرب عليه، اختليت بثلاثة منهم، فباركوا همتي. وكان أحدهم يسمونه بالفقيه، فالتمست منه أن يحلل غنيمتي، وأن يقرأ عليها ما تيسر من أدعية، كي تصل سالمة الى مقصدي. فعل الرجل، فإذا بالسوبرماركت يرتفع عن الأرض، ويختفي في الأفق مثل دخان سيجارة.

عدت الى البيت، فأطفأت ظمئي بزجاجة جعة مثلجة. رن الهاتف بعد لحظات. كان أخي على الجانب الآخر، شكرني أولا وضخم افتخاره بي في جمله اللاهثة، لكنه أضاف بأن القوانين الجديدة تحظر دخول بعض السلع الى هناك، وكل موجودات السوبرماركت من النوع المحظور، لذلك فانه ملزم بإخراج السوبرماركت من البلد خلال ساعتين.

تحسّرت أول الأمر، وبعدها طلبت من أخي أن يمهلني ساعة كي أحصل من الفقيه على السر الذي يمكنه من إعادة السوبرماركت اليّ. انطلقت الى الديسكو، وفتشت عن الفقيه، كان مرافقاه يقفان في باب الديسكو لشم الهواء أو ربما لبيع الحشيش. سألتهما عن الفقيه فأخبراني بأنه في الداخل، دخلت وتفحصت الوجوه، فلم أجده. وجدت نفسي وقد هاجمتني الحاجة للبول، سرت الى المرحاض، فلمحت الفقيه خارجا من احدى الكابينات.

سردت له ما جرى، فأعطاني السر على عجل. عدت الى منزلي وهاتفت أخي مخبرا إياه بما يفعل.

بعد قليل كان السوبرماركت يربض أمام داري وقد علته طبقة من الغبار، أخرجت الحبل من حقيبتي، وربطته بواجهته القضبانية ثم سحبته حتى أعدته الى مكانه الأول.

في طريق العودة الى داري، أحسست بأن أحشائي تكاد تخرج من فمي لشدة ضحكي.

★ قاص عراقي مقيم في ألمانيا.

★ اللوحة للفنانة مها اللواتيا – سلطنة عمان.



ثلاث قصص

(الى سعيد يقطين)

محمود الرحبي ★

(١) البيضة

استفقت من النوم، فاستفاق في رأسي لحن لأغنية طالما بحثت عنه، رميت الغطاء الجاثم طوال الليل فوق صدري، وأخذت أغني بأعلى صوتي مستعينا بضرب الطاولة والجدران. مرددا وثباتي بين المطبخ والحمام. فقست بيضة وسكبتها فوق النار. ثم دخلت الحمام. قبل أن أرجع الى البيضة لأجدها ساقطة فوق الأرض. لملمتها ورميتها في جوف الكيس الأسود. ثم فقست بيضة أخرى ووضعتها فوق المقلاة.

- ترررررررررن

- الو - اتصلت بك طوال الليل لقد وقع لي حادث خطير

- كنت نائما بعيدا عن جهاز الهاتف

- (سرد طويل لتفاصيل حادث مرور أودى بسيارة المتكلم)

- اللعنة ،البيضة احترقت.

- أي بيضة ' وأنا أكلمك عن مأساتي.

-(نقاش آخر وتنتهي المكالمة)

دخلت المطبخ ورائحة الاحتراق تدوي في صدري. حككت المقلاة ونظفتها من كل ما تشبث بها - دون أن أغني بكلمة - فقست بيضة أخرى بعناية وأشعلت النار. ووقفت أتأمل مراحل نضجها بين عيني والفقاعات الشهية التي اقتربت من النضج.

- ترررررررررررن (الباب وليس الهاتف)

- الحقني يا ابني لقد رأيت شيئا ضخما يترفس في شقتي.

- اسبقيني . وسألحقك بعد قليل.

- أرجوك . إنني خائفة. لا أريد أن أموت.

- حسنا حسنا لن تموتي يا أمي.

كانت تولول بانفعال وهي تشد يدي بقوة. وتجرني الى الخارج دخلنا شقتها. كان الصمت يطبق أسنانه بقوة على المكان. كل شيء مغلق بإحكام. الأجهزة الكهربائية. الحنفيات والنوافذ تمعنا في سماع ما يمكن أن يتحرك. وفجأة ونحن في وقفتنا الحائرة تلك. والعجوز ترتجف من الخوف ولا تعرف أين تقف بجسدها. خرج رأس صغير من تحت أحد الأغطية . لم يلبث وأن اختفى. لم أستطع أن أتبينه بسهولة لكنني تأكدت بأنه ليس ثعبانا. فرأسه يشبه رأس الأرنب. ثم أحدث حركة أقوى من الأولى. ليخرج من بعدها بكامل هيبته. رافعا جسد التحدي في وجهي. عينان تعرقان بالحقد والتمرد. لم يزحزح مكانه منتظرا أي حركة مني ليهجم. هنا تذكرت عيون البيضة وأنفاسها الرخوة وهي تتصاعد في وجهي. وفمي الذي يكاد يخرج من رأسي منقضا عليه. وإنني تركتها بعد ذلك تتلوى وحيدة فوق النار. فحركت يدي جهة ظهري بخفة وتناولت مقشة سمينة

★ قاص عماني.

★ اللوحة للفنان صالح الهديفي - سلطنة عمان.

ودون أن أحدق بعيني عن هيئته . رفعتها الى الأعلى . فرفع هو واثبته. هنا سمعت صرخة مدوية تخرج من حلق العجوز. فانقضضت عليه جهة رأسه. فقفز متعلقا في يدي. ازدادت صرخات العجوز حدة. فنفضت يدي بسرعة قبل أن يغرز أظافره فيها. فترنح منبطحا على بطنه. وقبل أن يتمالك وقفته كانت العصا تجز رأسه نصفين.وترديه صريعا فوق أرض الرخام .

- لا أعرف بماذا أشكرك يا ابني.
- بيضة. أشكريني ببيضة.
- خذ ما تريد من البيض. إنه في الثلاجة.
- سآخذ واحدة فقط.

وضعتها في جيبي وخرجت. وأنا أتقافز فوق درجات السلم على عجل. ارتطم جسدي بطفلة مسرعة. لتنفجر البيضة متسربة في أجزاء جسدي خيوطا لزجة وباردة. اجتاحني شعور أن أنقض على الطفلة بأظافري وأقطع وجهها بأسناني لولا أنها انفجرت بالبكاء. فتمالكت يدي مكتفيا بالسباب واللعن.

- لعنة الله عليك وعلى أمك وعلى البيضة.

دخلت المنزل والغضب يخيم على جميع تصرفاتي. أطفأت النار وفتحت النوافذ لتسريح كتل الدخان الحائمة في الأرجاء. رميت الملابس الملتصقة بي. أمام المرحاض. وارتديت ملابس لا تقل قذارة عن الأولى. ودون أن أنظر الى المرآة صفقت الباب الخارجي بقوة. موليا وجهي شطر الشارع. دافعا الخطى بدون هدف. الى أن اختفيت.

(٢) الرائحة

كنت منغمسا في أكل نصف الخبزة. المحشوة بالبطاطس. عندما صعدت الى أنفي رائحة كريهة. لم أشعر بقوتها في البداية. مواصلا الأكل بنهم ولذة. الى أن استعمرت كامل صدري. مجتثة ما التصق في قيعانه من لعاب ولزوجة. رميت الوجبة من بين قبضتي الجائعة. تلفت في جلستي. ثم قمت واقفا وأجلت نظري بتمهل وخفة في الجوانب وبين الغرف. وفوق أسطح الدواليب. دون أن أعثر على شيء.ثم دحرجت يدي بفوضى وعنف على الأشياء تحت السرير. ووراء الصحون . وبين الملابس المهملة، وجمعت أكياس النفايات النائمة منذ أسبوع في زوايا المطبخ. ونزلت بها الى الشارع حيث يستلقي برميل مزابل الحي. الذي يظهر من شدة ما تكتل في جوفه من أوساخ مثل مارد بدأ في تقيؤ ضحاياه. كان الشارع ضاجا وخاليا ذاك النهار. وليس من رائحة غريبة تتجول فوق طرقاته. رجعت الى شقتي. فسحبتني الرائحة بحبالها القوية. التي بدأت تمتد الى خارج الشقة. هنا شعرت بالهياج فسحبت مفارش الأرضيات. وألصقتها واقفة بالجدار. فلم أجد سوى أعواد ثقاب وعلبة حليب فارغة وفاتورة كهرباء قديمة، ملمت كل ذلك ولوحت به من النافذة ثم دخلت الحمام للمرة الثانية. متأملا جزئياته الرطبة. والمسالك التي يتسرب منها الماء خفيفا دون صوت. أحضرت كيسا من النايلون ولففته حول يدي. وأجهزتها في جوف المرحاض. محركا أصابعي في مياهه العفنة. ولكن دون أن أمسك على شيء. سوى بقايا شعيرات طويلة ملتصقة منذ زمن في حوافه.كل ذلك والرائحة تعاند الظهور.

ورأسي تحول الى نافورة من الهياج والغضب. دخلت المطبخ فتحت الحنفيات وأقفلتها. ثم دحرجت أنفي على صفحة الرخام الملوثة بخيوط جافة. دخلت غرفتي. وخلعت جميع ملابسي من الدولاب مقلبا بعنف في جيوبها وأردانها. قلبت كذلك بين صفحات الكتب. وفتحت أغطية الأدوية التي تعاطيت نصفها. ولكن دون فائدة. فالرائحة أطبقت تماما على قلب الغرفة. والهواء يدخل حامضا وثقيلا الى صدري. فتحت زجاجة عطري. وأفرغتها كاملة. ولكنها لم تلبث وأن تسربت.فتحت النافذ[٥]. وأخرجت نصف جسدي في ضيق واختناق. ثم دخلت. وأغلقتها بقوة. وأغلقت كذلك جميع الفتحات الموزعة في أطراف المكان. وألصقت جميع المنافذ التي يمكن أن تهرب منها الرائحة. وأغمضت عيني. بعد أن كتلت جميع حواسي دفعة واحدة ثم رفعت يدي متحسسا بعمق الى أن وصلت الى حيث صندوق الحديد المستلقي منذ زمن في صدر الصالة.رفعته فإذا بقطة سمينة وقد نخرت الديدان نصف بطنها. وبتوزيع دقيق واحد أمام الرجل الأولى، وثلاثة بجانب الأرجل الأخرى. ينام صغارها الذين كذلك بدأ الدود ينخر أطرافها الميتة.

(٣) الفضيحة

اقترب من الدخول. ولكنه فجأة سقط متقافزا فوق الأرض. الى أن اختفى نهائيا. أخذت واحدا آخر وطرقت رأسه بقوة أكثر. الى أن سمعت صراخا يتزاحف من جهة الباب. فتراجعت لأفتحه. كان جاري السكير ممسكا في إحدى يديه زجاجة نبيذ تتقافز الألوان من فتحتها، وهو يهزها بعنف في وجهي .

- لقد قلقت رأسي . بطرقاتك المزعجة
- كنت أطرق مسمارا.
- أعطيني هذا المسمار. وسأعلمك كيف تطرق المسمار.

نزع مني المسمار ودخل تلقائيا.وأخذ يطرق.

- ليس هنا.

وبدلا من أن يطرق المسمار. طرق أصابعه بقوة.حتى انفجر الدم. وسقطت الزجاجة مترنحة قبل أن تتهشم وتصبغ المكان.

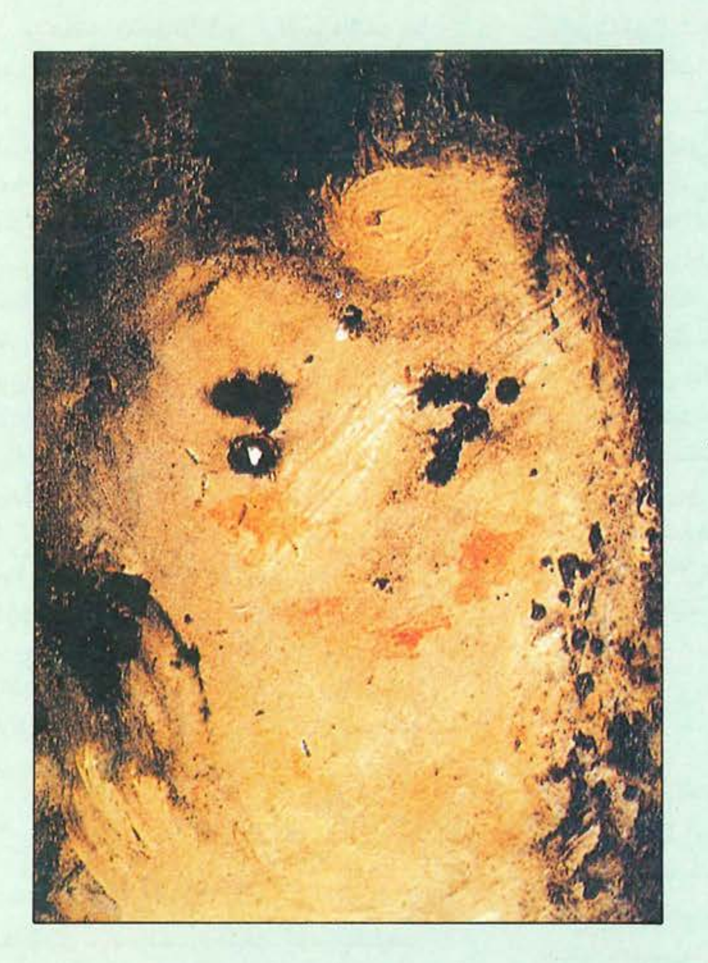
- إنها الزجاجة الأخيرة . الدم. آه انجدوني يا ناس.

حاولت تهدئته.لكنه ركلني بقدمه. وأخرج رأسه من النافذة . وأخذ يصرخ.فدخل اثنان من الشباب. تتبعهم العائلة المجاورة لبيتي .

- جريمة .. سكارى يتقاتلون . يجب إبلاغ الشرطة.
- اسمعوني يا جماعة . الموضوع ليس هكذا.

ازداد سعار السكير، وأخذ يدفع الواقفين أمامه. فقفزت واثبا فوق ظهره. محاولا دفعه الى الخارج. لكن الرجال التفوا بنا. ودفعونا الى زاوية الغرفة. وأغلقوا الباب بظهورهم الى أن جاءت الشرطة وأوثقوا أيدينا بالحديد. وأخرجونا من الشقة.كانت رؤوس السكان تتنابش بلغط واندهاش. أمام مداخل الأبواب . وعلى أطراف الدرج. وكان فراغ كبير يعقل رأسي. وكان شيء يشبه البكاء.

* * *





طقوس

ابراهيم فرغلي *

في الركن المعتاد بمقهاي الأثير وبجوار النافذة جلست. وضعت الصحف أمامي قبل أن أطلب مشروبي المعتاد من «عم ميسرة» : قهوة زيادة «دوبل».

مضت فترة طويلة منذ اعتيادي على هذا الطقس الذي أمارسه ثلاثة أيام في الأسبوع مخصصة أساسا للقاء الأصدقاء. أحضر قبل موعدهم بساعة أشرب أثناءها القهوة بينما استكمل قراءة الصحف التي لم يتسع وقتي في الصباح لقراءتها. ربما أبتعد بذهني عن المكان محلقا خلف فكرة طارئة أو أشرد قليلا وعيناي تتابعان الفتى والفتاة الجالسان على الجانب الآخر المواجه للمقهى والمطل على النيل فأفيق من شرودي وقد انفرجت شفتاي عن ابتسامة كبيرة كرد فعل لرؤيتهما يضحكان في براءة. أتلفت حولي مضطربا خشية أن أكون قد ضبطت متلبسا بفضولي فأسرع بدس رأسي بين صفحات الجريدة التي أتصفحها محاولا مداراة إرتباكي. وهكذا انضم الى طقوسي هذه، مشهد الفتى وفتاته اللذين تزامن لقاؤهما مع موعد حضوري الى المقهى. يمكثان ساعة واحدة.. ثم يذهبان.

كنت أسعد لرؤيتهما في كل مرة تقع عيناي عليهما.. فقد كان وجودهما يرسخ يقيني في الايمان بالحب. وأن الفتاة التي أحببتها طويلا قبل أن تتركني وتلقي بنفسها في أحضان «عريس جاهز» ليست مثالا.. تجربة حياة مشتركة فاشلة – كما اعتاد أحد أصدقائي أن يقول.. فالحق موجود ومازال رغم توافر كل عناصر تدميره الدامية في زماننا الرديء هذا.

وكان وجودهما يجعلني أبتسم ساخرا من ذلك الهاجس القابع في أعماقي كوسواس قهري خبيث يتحداني في برود ويجعلني أمتلئ باضطراب المقامر الذي رهن كل حياته، وربما زوجته أيضا، بموضوع رهانه.

خفق قلبي بعنف في تلك المرة التي رأيت فيها الفتاة للمرة الأولى جالسة بمفردها.. ربما أنه تأخر قليلا لظرف أو لآخر.. لعله مريض.. ولكن لم هذا التشاؤم .. فلعله يشتري لها شيئا أو أنه ذهب ليقضي حاجة له هنا أو هناك. وعندما أوشكت الساعة على الانقضاء كان البرد يشملني بشكل جعلني انتفض

★ كاتب مصري يقيم في عمان.

★ اللوحة للفنان أنور سونيا – سلطنة عمان.

وأنا أقاوم الارتجافات الواهنة التي أمسكت بجسدي النحيل.

حضر الجميع صاخبين كعادتهم غير أنني لم استطع مشاركتهم الصخب هذه المرة. فلم استطع طرد مشهد الفتاة وهي ترحل وحيدة سائرة في هدوء من مخيلتي. كما لم استطع منع كم الأسئلة الذي كان يتصاعد الى رأسي بلا انقطاع ويتحول بمرور الوقت الى هدير شديد الصخب.

كنت مضطربا تماما في طريقي الى المقهى هذه المرة. وعند وصولي وقبل أن أدخل الى المقهى أسرعت ألقي نظرة على المكان حيث يجلسان وغاص قلبي عندما رأيت الفتاة تجلس وحدها هذه المرة أيضا.. هادئة .. ساكنة دون أي حركة. وهززت رأسي بعنف لأطرد الضحكة الصاخبة التي راحت تتردد في سمعي بفعل ذلك الوسواس البشع كما حاولت أن أبدو ثابت الجأش في مواجهة هذا الوسواس السخيف.. أتصنع هدوء الواثق من احراز النصر في اللحظة الأخيرة محاولا استبقاء الأمل في نفسي بكل ما أوتيت من قوة.. ولكن دون جدوى.. لم يحضر الفتى.. ومرت الساعة.. وقامت الفتاة لتذهب وحدها في هدوء ورغم شدة انشغالي بالأمر فلم أحدث به أحدا من الأصدقاء. كنت أشعر أن الموضوع يخصني بشكل من الأشكال أنا وحدي.

إشتد البرد تماما وأنا في طريقي الى المقهى.. لفني شعور غامض بالخوف زاد من وجيب قلبي. وترسخ شعوري هذا بفعل الغيوم الكثيفة. اكتشفت جفاف حلقي. وزاد إحساسي بالقلق. كانت روحي كتلة من الاضطراب كهلام أحاطت به النيران تماما كما كانت مشاعري عندما بدأت شكوكي في حبيبتي وأنا أراقبها إثر عودتها من عملها كل يوم أو عندما أدعت كذبا أنها ستتزوج بالرغم منها. وعندما قررت أن أذهب إليها بعد انتهاء موعد العمل لمواساتها اذا بي أفاجأ بها وهي تتوجه الى سيارة قريبة تبتسم للجالس فيها وتجلس بجواره وينطلقان. كنت أشعر أن قلبي يحترق تماما كما شعرت في ليلة زفافها.. حيث كنت أجلس وحيدا.. أراها الآن ترقص معه.. تغني له.. وهي ترتدي ثوب الزفاف الأبيض على الجسد النحيف الأثير وقد أعد من أجله .. تردد له كل ما كانت تقوله لي.. وتخلع من أجله ثوب الزفاف. هاهما عاريان الآن.. تتأوه على مسمعي بحبه. ها هو يقبلها في المواضع الحسية.. أما هي فتنشب أظافرها في ظهره كما كانت تفعل معي .. وها هو يطوق بجسده جسدها كله. لم يفعلان هذا أمامي .. لم لا يتركاني وشأني.. آه ه.. هذه العاهرة لم تفعل بي هذا؟! ها هي تذوب غير أبهة بالآلام التي تمزق أحشائي وتعكر روحي وتشعل حريق قلبي بينما تنام هي بين ذراعيه وقد استقرت نطفته في أحشائها.. آه ه.

سرعان ما تساقط المطر على الفتاة التي جلست وحيدة ساكنة وكأن الأمر لا يعنيها رغم خلو الطريق من المارة تباعا تجنبا للأمطار التي بدأت في الهطول بغزارة الآن.

انطلقت أعدو الى الجانب الآخر من الطريق. عندما اقتربت منها وجدتها ترتجف بشدة غير أنها لم ترجف وانما صوبت عينيها الى الأفق واجتاحتني غصة شديدة عندما داهمني الحزن العميق الساكن في نظرة عينيها.

– أرجوك يا سيدتي .. أن تقومي .. فالمطر شديد.. وقد تبللت تماما حانت منها التفاتة خاطفة باتجاهي ولكنها سرعان ما عادت تحدق بالأفق.

ووجدتني أسألها في حذر:

– أين .. رفيقك؟

حولت رأسها باتجاهي غير أنها لم تجب. وسرعان ما تدفقت من عينيها الدموع التي اختلطت بقطرات المطر التي كانت تغسل وجهها الشاحب. ثم إنها وقفت قبل أن تبدأ سيرها في هدوء وكأنها لا تراني وتركتني أقف مذهولا. واختلط صوتي وأنا أصيح مناديا عليها بصوت ارتطام المطر الذي اشتد تماما بالأرض.. وكانت رائحة التراب المبلل تملأ أنفي. بينما استمرت هي تسير في هدوئها العجيب.

عدت الى المقهى وأنا في حيرة شديدة. يقترب «عم ميسرة» مبتسما فأنظر له في وجوم. أطلب القهوة منه . يتسرب الى أعماقي إحساس قوي بالاكتئاب يتأخر الأصدقاء عن موعدهم. أتجرع القهوة واجما وشاردا أخيرا يحضر الأصدقاء .

– هل عرفت ما حدث؟

– ماذا حدث؟

– انتشلوا جثة فتاة من النيل الآن.

– متى ؟

– منذ لحظات . قدمنا من هناك لتونا.

– أين ؟

– على مقربة من هنا ... أسفل كوبري طلخا.

– ماذا كانت ترتدي؟

– ثوبا أسود على ما أذكر.

هل صعدت الغصة شديدة الى حلقي؟ هل كانت تلك دموعي؟ هل ركضت في الطريق تجاه التجمهر الكبير؟ هل رأيتها ترقد على الشاطيء في هدوئها المعهود وقد شحب وجهها تماما وتخلت عيناها عن أحزانها؟

– هل تعرفها ؟

جاءني صوت الشرطي الواقف خلفي. غير أنني لم أشعر برغبة في الرد عليه.. وسرت بعيدا في هدوء. وتجمعت في حلقي بصقة عندما لمحت طيف ابتسامة على وجه الشمس التي أوشكت على المغيب بعد أن خفّت حدة الغيوم قليلا .. غير أنني في اللحظة التالية أجهشت.

* * *

قصتان



هدى العطاس *

(١) عجز

أخذت تتقلب كمقرور، والفراش ألسنة لهب.. بعد أن أمست لياليها ممهورة باليأس. وهـو يشغل حيزا الى جوارها، هامـدا، وعيناه تتعلقان بسقف الغرفة هربا من استجداء النظرات.

تسترجع أيام الحب وقبل الزواج.كان هـذا الراقـد الى جوارهـا مشتعلا.. وتضحك في سرها – متذكرة تحفزها حينها لتلافي جنونه واندفاعاته، واستعدادها لليال راكضة.

الفراش ألسنة لهب، وهي تتقلب كمقـرور.. تتمتم لنفسهـا سـؤالا تتهيب البوح بـه. ارتكزت بنصف جذعهـا فوقه. نظرت في عينيه المتحاشيتين مباشرة،وبتحفز قالت: انهض.. لم يرد.. ظلت عيناه على تعلقهما بالسقف. كررت قائلة : سنذهب الى البحر.

فتح عينيه (المفتـوحتين قبلا)، ومن ثم سحب نظرتـه صوب سـاعـة الحائط، وسهّم لفترة.. انـه يعـرف جنـونها وتأججهـا. يتذكر ان أول ما شده نحوها عيناها الملتهبتان جنونا وذكاء.

شعـر ببدهـا تـوقظه تحسسـا. رد قـائلا: الساعـة تجاوزت منتصف الليل؟ لم تبال برده، وسحبتـه من الفراش، فهب جذعه منتصبـا. نظر إليها تفجر داخله حنين ما.. تعانقت أيديهما وولجا من الباب.

في هذه المدينة سياج الليل يضرب سكونا متوجسا، ويثير رعبا خفيا من مكان ما. لم يترددا. انطلقت سيارتهما تقطع طريقا طويـلا الى البحر، وعندما اقتربا ظهـرت لهما مياهـه الفضية تلمع، وتنـاهى إليهما الهسيس الأزلي لـوشوشـة غزلية بين البحر والشاطيء.اتجها نحوه وأخـذا بالتمشي والرمال الرطبة تلتهم أقدامهما الواشمة رسمها في الأرض لبرهة، بينما تأتي موجة متمردة تمسحه.

انطرحا بجسـديهما فوق الـرمـال المبتلة.رسمتهما أشعـة القمر شبحين بـلا ملامح. (جسـدان انسانيان يستلقيـان فوق رمـال شاطيء). شعرا بـدبيب المياه في أوصالهما. سرت فيهما رعشة برد، أخذا يتقاربان بتؤدة. يتقاربان ويتقاربان و.... سمعا تنفس موجة بالقرب منهما تبعتها أخرى ثم أخريات تراقصت حول الجسدين. وبجموح انـدفعت الأمواج تدثـرهما. غمرتهما الميـاه. انغمسا داخلها، ثم ارتفع جـذعاهما، وأخذا يمتطيان الموج. وفي الأفق قطعت الشمس حبل السرة، وألقت بشذراتها الأولى.

(٢) شعائر

كانت هي في عمـر الجحيم.أما هـو فالجليد بـدأ يزحف على مسـاحات من جسـده. أقسمت لي بأغلظ الأيمان التي ستخـاسب عنها يـوم يحشر الخلق رب الخلق. . هكذا روت لي. أقسمت بأنها لم تصنف حتى هذه اللحظة لون عينيه،بل كانت تقول بأنه احتجز الضوء داخلهما. حين تومض حـدقاته تشعر بخدر لذيذ يسري داخلها،وتتنـامى لديها غريزة الامتـلاك عندما التقت به أول مـرة جندت ساعاتها وسلت كل ما تملك من أسلحة، وأشرعتها لتتسلل الى روتين أيامه.

وفي أحد لقاءاتهما صارحته بفيض مشاعرها،فقالت له:

أرحني من التسكع على ضـواحي أيـامـك. دعني أسكن ليـاليك. خـذني الى محرابك. ألحقني بعباءتك.فالدرويش داخلك يهجس على نياط القلب ويؤم صلوات روحي.

رد قائلا : إن ليالِيّ قيـان لي،وأنا مملوك لهن، أطوف معهـن وبهن ملكوت السموات فافتح أسرار القدر وافتق حجب السر، وأعود من رحلتي منهكا خالي الوفاض..

وأردف محذرا: لن تقـــوي على المضي في طـواف، أو قـــد تصبحين عثـرتي، وأصبح قيـدا يشـدك، يوثق سمقك، يقـزم أمـانيك، فتعـافين دائرتي اللامرئية وتنطلقين فارة ترفسين في صحاري كرامتي.

استمرت تبث لي شجنها، قالت:

–لقد طوقته بأسوار من أنـوثتي، وكممت أعذاره بغدق من حبي وحاصرت تردده في المرتجى. حينها رمت هاجسي وبلغت مبتغـاي وفي ليلة الوعد ظلت النار تذوب حتى انطفأت في أيقونتها،وتكاشف الجليد حتى تجمد في قطبه.

***

★ قاصة يمنية .

★ اللوحة للفنانة نائلة المعمري – سلطنة عمان.

أغنية قديمة لمزامير الريح

عبدالله بني عرابة *

هكذا يخفر المدى كما ببغاوات السلام.. وحليب النوق الذي ينهشه التوق الى أثداء خنازير مخلصة تلحس قاذوراتها ساخنة.. من البعيد يترامى ثغاء خراف طفقت تحتسي الكون في نهم وتمخر السراب وهي التي عبرت يوما ما قارات ممغنطة بأسلاك شرهة.. ومن بعيد أيضا يلوح فم أدرد يسائل الأوكار عن أطوار لحم الخراف السمينة التي التهمت فضاءات البرسيم في حويصلات ثائرة كبركان هامد.. هي الشقاوة اذن..هي البداءة .. كما يدعي.

وكمن يمارس خطيئة الأدب.. يكون الاحتشام..

ويقول صاحبي الفاني : لا ...

لا تمضغ أسنانك يا فلان..

لا ترحب بشياه الجيران..

لا تعصر أقحوان الرغبة في كؤوس الهلام...

لا تستنفر عروقك في لحم أسود..

لا تقارع السحب بكلام مكثف ولغة مغلقة..

وقال صاحبي أيضا :

تلك المسحوقة برما .. العويصة السوق .. التي لها كصهيل (وادي الأبيض) الممسوس بوباء الغفران.. التي ما أن تراك حتى تسجد..

حتى تسبّح ..

حتى تسبح ..

هي نفسها من كانت توحد القدوس في معابد لصهاينة حلقوا ذقونهم بعد فناء الامشاط.. هي نفسها من أرغمت عفاريت الرحمة على اقتحام عناصر الظن..

هي نفسها من باعت شروطها بأدعية بائسة لن تستجاب.

وأيضا قال صاحبي :

بجانب نباتات (الخنشار) تكمن فصائل البخت.. لها معارفها ومريدوها.. فهلم - يا صاح - نداهن الجدران .. ونعسكر على ثرى السلالم الرميمة حتى تبزغ شمس الحرية والحرمان..هكذا قال لي ..

عندما تكون شغوفا بالبياض الماكر.. مضطهدا بالأبجدية.. يكون للفتنة قصر منيف في شغافك .. بين أشلائك يعيي النص .. عن تتبع سراديبه التي تهوى بك الى ما لا نهاية .. ما لا أبد..

وكمن يمارس خطيئة الأدب .. يكون الاحتشام..

كان (هو) على مقشة مسحورة يطوف بالمدن المائتة مدينة مدينة.. ينثر على باحاتها شيئا من رونق أباحي .. وحلوى مثمرة.. كان يكاشف أهلها بحقائق الصرعات الأخيرة.. وكان يوزع كتيبات بيضاء تدعو الى الخلاعة وتشرح الجنس بتفصيل ممل.. وكان يلقي في البحيرات ببذور الأمان وبضعة مناشير سياسية.. تؤيد وتشجب .. تؤيد وتشجب..

غبار الجنود على تلة القصب ينسج دثارا لغبار آخر .. غباران يصطرعان.. وجنديان يشتم كل منهما قائد فصيله.. وبندقية محشوة بذخيرة مسروقة لتقتل متنكبها.. ينسحب الاقسام .. طلقة في بيت النار... دماء تلطخ الكنائس وتعمر ملاجيء الزعفران .. وجنديان هناك أخذا في إطلاق النكات الفجة على مستعمر تعلم القرصنة على أيدي جراد مسالم يتوحم على نكهة البارود وعفونة الجثث..

بلابل التيه ..مزامير الرعاة .. مجاهل الغواية .. تيجان السقاة في صحراء النصف الخالي حيث يرتحل السمو بمعية بطانته المنافقة قاطعا الوهاد والكثبان عاصرا أكباد الابل.. خارقا مرارتها .. وصولا الى بوادي السهاد .. أو مضارب الغاية.. حداة العيس في هذا الخراب الظاهر يترنمون بمقاطع من موال يحاكي سيرة (بني خذلان) ويعارك الواقع على سفوح من الخيال المقتنص من أفواه الرواة الذين يغذون الخطى بأخفاف كأنها الماء تجاه سدرة يابسة في أخريات النصف الخالي حيث صومعة وورقة ودواة ويراعة منحنية..

هنا تبدأ الأشياء في الالتئام / التفتت..

هنا تبدأ الأشياء في التبعثر / التجمع .. أيضا..

ها هم الجنود أتوا بهاونات التصدع ومقاليع الشيطنة.. جاءوا ينتهكون حرمة قيلولة ما .. يشجون جمجمتها بكعوب بنادق ألقمت عيارات مغشوشة ثم يمضون ببونشاتهم مدونين

---

* قاص عماني.

يوميات القهر منشئين مذكرات المآسي .. وعندما ينتهون الى ثكناتهم يخلعون أحذيتهم العسكرية وبناطيلهم المعفرة ويسارعون الى خلط علب الجعة برائحة جواربهم ثم يجرجرون المزيج الى بطونهم الخاوية منذ طابور الصباح..

وكمن يمارس خطيئة الأدب .. يكون الاحتشام

في الليالي التي مشطت شعور أقمارها .. كانت المسافة بين النجم والنجم ضعف مساحة الخراب بين المجرة والمجرة .. وكان القوم هناك بأشكالهم غير المحبذة يتقيأون أسماكا مقلية وخوخا وحبات البركة.. المغشوشة ..وكانت الأخاديد حبلى بفيروسات مستجدة تستمريء الهلاك وتحثو البن هيلا لتغطي مفاتنها.. وكانوا يعيدون تجفيف الأسماك وقليها..ثم يغمسونها بصندوق مملوء ببكتريا نافعة .. وهم يتوسلون السماء بأن يتقيأوها مجددا .. ليعاودوا الكرة..

الأرض التي أرمست الجثث .. بتهاويمها .. وأرخبيلاتها .. كانت تبدو كتضاريس جرداء .. يحفها عواء مسعور وأنات مستكينة لكآبة الدهور وآباد الأزمنة .. وكانت الأطواد كأسنان الدلافين بين فكي سلاح فاسد .. وكان ثمة واحد يصيح (أغسلني يا الله) .. وكانت أبراج السديم ترنو للبعيد .. البعيد.. هكذا شرعت مناجل الرحمة في تمشيط المنطقة وازهاق أنفاس الروائح البائتة.. وكان الدم القاني ساعتها – سيد الموقف يهرق في كؤوس من دم .. وكانت نيران المجابهات تموسق فوهات سعيرها مثل حقيقة مطّردة وقانون شرعي.. اذكاء اللهب .. البرد السلام.. الروح.. البرهان .. الجبل.. الطوفان.. فقط .. نعم.. لا ..

تميمة الغياب سرى مفعولها ليكلل حضور السلاحف بأذناب الرحيل.. وعراقة الأشرعة بقواحل الأيام المائتة هباء .. والأعضاء الجائعة تلتهم شيئوتها لتبلغ ذروة المرض.. والرأس المشتعل استحال الى نواح دائم .. وكذا الضلوع وسائر الهيكل..

يا أيتها الأقاليم .. المضرجة سهولها بحمى اليباس .. المهشمة أباريقها بشيء اسمه العبث.. المرفوة حيطانها بأشياء تدعى دمغة الاعتزال .. المنهوكة نساؤها بقضبان الرغبة وهوس الانفتاح المرقعة مساحاتها بفجائع ما قبيل الفجر .. المدهونة مساءاتها بوحل التهجّد..

أفيقي .. أفيقي ..

فقصورك المبنية من لؤلؤ البحار السبعة ونخيلك المسلسلة جذوعها من سيل ذهبي رشق الأقاليم ذات غبش .. وأفلاجك المترعة ماسا وزنجبيلا وفواكهك النحاسية الملمس الفضية الطعم .. كلها .. كلها قد شُمّعت وأزيحت وزجّ بها الى مقابر الخواء.. وصارت من أملاك العفريت الأعظم .. الذي وسم نفسه بعد ذلك بـ (حارس الاقاليم).

أفيقي .. أفيقي ..

فنجوم سماواتك .. التاثت ..

وأعراض صباياك .. استبيحت ..

وشموس صباحاتك .. قد اعتورتها ألسنة الاغتراب والدنس..

وأقبية لصوصك .. قد اكتسحت عقب مسح شامل..

يا أيتها الأقاليم ..قد حضنك اليباس .. وضاجعك القحط .. وانتهى الأمر..

هالكون يرتّق خرائطه .. وها لمالك توزع مغانم الغزوة على جنود السرايا وطلائع الجيوش.. تغص المنعطفات بشخوص بدائية تجوب المشى حافية حاسرة الا من بؤس يجلل شعورها المشعثة ويرصع لحم رئاتها المتورد بالتخاريم .. ومخها الطافح بموانيء الفقد والغفوة ..

هي الشخوص وحدها تبسط نفوذها على مرافيء البوم و(ألبوم)..

وحدها الشخوص التي هاجرتها الوطاويط الى جزيرة المدى الى غير رجعة..

منساقا كما رياح هوجاء ..يسقط حوذي الأمكنة من عل.. مضمخا بعناقيد الهلام.. ومسروجا بخيالات شتى تتضارب .. أتى ليؤجج في الزوايا أقوات الفوات .. وليغرس في الشوارع ثلة من أقواس قزح ضالة .. وينشر في الحواري صهيلا يبحث عن خيوله العزلاء .. هكذا بدأ حوذي الأمكنة جولاته نصف النهارية .. بدت – للأهالي – جولاته المختومة بالشبق والمدجنة بالاباحة كشتاء لم يستعدوا له .. أو كضيف نزل على حين غرة .. فتوافدوا على الحوذي يستعطفونه ويتملقونه .. ويتمسحون بأظلاف خيوله التي أطلقها لتبعثر الدروب وتلحس البقايا وترجم البغايا مرسلة أصواتا غريبة (ليست صهيلا) .. يطفر سائل مزيق بين دم وقيح من طرف ذيولها المكسوة بشعر أملس.. يا خيول الصقيع .. يا ..

بين حكمة الشموخ ولذة الانفعال يأتلق نيزك أضناه السفر في غياهب ذاكرة أضاعت خاتمها السليماني. وانبرت تكوي الكون منقبة عن عرّاف يهتصر جسد اللغة بأطراف عمامته ... ويفقأ عين السماء بخنصره .. ويئد النجوم بعروق زنده .... و.... و.....

الخاتم : بين فكي تمساح أحول يحرث البحار بلا كلل باحثا عن أهداب الحق ..

العرّاف : شيخ تكتريه الخزعبلات .. النهار تلو النهار..

الذاكرة : صبية خرقاء تحك ما بين فخذيها كلما صافحها المشهد..

عندئذ
تعود
أغنية
النعاج
ترتّق
كلماتها
من جديد..

* * *



لأبي محمد الأزدي - الذهبي

كنز معرفي لعلم الطب التجريبي واللغوي

يشكل احياء التراث العلمي التجريبي للعرب والمسلمين دورا هاما الآن وسط ظروف يمكن أن نقول بأنها من أخطر الظروف التي تتموجه كتحديات أمامنا. والقادمة من الطرف الآخر الذي يلغى أجناس العلم والمعرفة والاجتهاد في الخلق التي أنشأها وصاغها وطورها العرب والمسلمون خلال الحقب التاريخية الماضية.

ولأن المعرفة والعلم لا يعرفان الحدود والأزمان فقد ساهم العرب والمسلمون بدور جلي في تلك المجالات الخلاقة وابدعوا وأعطوا جهدهم للانسانية في مختلف العلوم المعرفية، وبما أن للأزمان أحكامها، احكام قسرية فرضتها حالات تلك الظروف بالالغاء وعدم الاعتراف بالآخرين والتقصير في حقهم بالعمل والانتاج ونسب اجتهاداتهم الى أطراف أخرى. واحكام ذاتية خاصة فرضتها عزلة الأزمنة وقلة التواصل والاتصال.

كما أن العلوم التجريبية عموما والطبية خصوصا لدى العرب دائما أو في معظم الأحيان؛ ينسبها أهلها العرب والمسلمون أو ينسبها الآخرون الى غير العرب وهنا تكمن الخطورة.

تجهيل من ذوي القربى ومباهاة الآخرين بأن العلوم منابعها حضارتهم القديمة وان العرب ليسوا الا ناقلين لها أو ناسبيها إليهم.

إذن عوامل كثيرة تضافرت من أجل الالغاء والاخفاء حتى التقليل من الجهود التي بذلتها أمة العرب والمسلمين في مسيرة الانسانية رغم انهم (العرب) كانوا في يوم من الأيام سادة مجالاتهم المعرفية حينما كانت الحضارات القديمة تغط في سبات عميق وتشير حالاتها الى السقوط في كل المناحي.

هذه دورة الحياة حسب المفهوم «الخلدوني» وها نحن العرب اليوم نجتر حضارتنا العريقة اجترارا دون أن نضيف القليل .. القليل إليها. رغم أن الكثير من المخطوطات والكتب لتلك العلوم والمعارف تعرض عبر الأزمان لحالات من التلف والحرق.. رغم هذا كله مازال احياء التراث العربي الاسلامي في جزء كبير منه غير معروف أو غير معرف به أو مجهول به.

فأبو محمد عبدالله بن محمد الأزدي العماني. ويعرف بابن الذهبي أحد هؤلاء الذين شملهم بغباره النسيان لولا ان الكتاب لا يضيع صاحبه مهما تكالبت الظروف، فبكتابه في الطب التجريبي يخرج الذهبي من ذاكرة النسيان الى وهج الحياة

تحقيق لكتاب الماء

ففي مقدمته المحققة للكتاب يقول الباحث اللغوي العربي الدكتور هادي حسن حمودي بأن التراث العلمي العربي المصنف ضمن التراث التجريبي لم يحظ بسمعة حسنة لدى أبناء هذا الجيل لما غلب على الأذهان من أنه تراث معتمد على الخرافات والاساطير، وانه لم يكن ينحو منحى العلوم وما

تقتضيه من تجربة ومراس ومران، الى عوامل أخرى تتعلق بالهدف التجاري الذي يتوخاه الناشر من وراء قيامه بنشر كتاب ما.

كما أن الشيء اليسير الذي طبع من التراث العربي على أساس أنه من التراث التجريبي العلمي كان في أغلب نصوصه المنشورة بعيدا عن مدارك الناس ومعلوماتهم، بل إن كثيرا منه أدرج وبكل سهولة ضمن أبواب الخرافات والاساطير.

ومنذ أن اطلعت على كتب التراث العلمي العربي الأصيل أدركت مدى حاجة الأمة إليه.. أخذت على نفسي بالبحث عن التراث العماني الضائع الذي لم يحظ من المفهرسين والمحققين بما يستحقه من عناية ودراسة وتحقيق ونشر.

وفي خلال البحث الدائب عن هذا التراث العماني تعرفت على عالم عُماني فذ، وعبقري مجهول لم يذكر عنه القدماء إلا أربعة أسطر.. اسمه ووفاته وأهم أبواب العلوم التي برز فيها..

ثم يتوقف التاريخ! أو كأنه قد توقف.. من غير أن يبذل أحد جهده في التعرف على آثار هذا الرجل والبحث عن تآليفه وآثاره.. وتلك مأساة أصابت الأمة في أعز موروثاتها الثقافية الرصينة..

فالكتاب الذي بين أيدينا خير شاهد على ما أقول.. بما فيه من نظريات علمية رصينة بإمكانها – اذا أحسنا التعامل معها – أن تقدم لنا نفعا جليلا في هذا السباق الحضاري المعاصر.

قلنا أن كتب الأقدمين لم تقدم لنا عن هذا العالم الجليل إلا سطورا أربعة.. أما تلك السطور الأربعة فهذا نصها:

(هو أبو محمد عبدالله بن محمد الأزدي .. ويعرف بابن الذهبي.. أحد المعتنين بصناعة الطب ومطالعة كتب الفلاسفة، وكان كلفا بصناعة الكيمياء، مجتهدا في طلبها . وتوفي ببلنسية «من ديار الاندلس» في جمادى الآخرة سنة ست وخمسين وأربعمائة. ولابن الذهبي من الكتب: مقالة في أن الماء لا يغذو) (عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة ص ٤٩٧ طبعة صيدا / لبنان ١٩٦٥).

ثم انتهى الكلام!

فماذا نفهم من النص السابق؟

لا شيء تقريبا.. فما معنى أن له مقالة في أن الماء لا يغذو؟ وأين هي تلك المقالة؟ وما حجمها؟ ومادتها؟ وما علاقة هذه المقالة بكونه كلفا بصناعة الكيمياء؟ وما علاقتها بالطب الذي كان الأزدي أحد المعتنين به؟ وما الصلة بينها وبين مطالعته لكتب الفلسفة على ما يقوله النص السابق؟ ثم من أين جاء هذا الرجل الى بلنسية؟ وهل انشقت عنه الأرض فجأة؟ أم ألقته الريح هناك؟

وما تفصيلات حياته؟ وعلى من درس؟ وممن أخذ علومه؟ وهل كان له تلامذة وهل ترك آثارا أخرى؟ وهل مارس الطب فعلا؟ وهل كتب فيه؟

فأثناء اشتغالي أستاذا في جامعة وهران في الجزائر ما بين عامي (١٩٧٣-١٩٨٤) أطلعت على مكتبة غنية بالمخطوطات القديمة والآثار النفيسة، تعود للشيخ بن عاشور أحمد بن عبدالقادر التيهرتي نزيل غرداية. والذي تكرم فأطلعني على محتويات جملة صالحة من تلك الذخائر والنفائس.

في تلك المكتبة نسختان فريدتان من معجم طبي لم أكن أدرك مدى أهميته لولا أني تصفحته بنسختيه، وأدركت أني أمام كنز حقيقي من العلوم الطبية والمعارف الفلسفيه النادرة والأساليب التجريبية في العلاج.. كل ذلك على شكل معجم مرتب على أساس حروف الألف باء (أ،ب،ت،.الخ) وقد أثبتت جهودي اللاحقة أن هاتين النسختين هما النسختان الوحيدتان للكتاب في العالم كله.

الكتاب هو «كتاب الماء» ومؤلفه «أبو محمد عبدالله بن محمد الأزدي» .. فالكتاب – إذن – هو كتاب الماء.. وليس «مقالة في أن الماء لا يغذو». معجم في حوالي تسعمائة صفحة لا مقالة في بضع صفحات.. فهل تلك مقالة أخرى؟ أم هي مقدمة الكتاب مستلة منه ومنسوخة على أنها مقالة في أن الماء لا يغذو؟ لست أدري.

كتاب الماء .. معجم طبي لغوي رتبه مؤلفه على حروف الألف باء .. وجعل مواده خالصة للطب أحيانا، وجامعة بين الطب واللغة أحيانا أخرى، وإن كان في أحيان قليلة تغلبه طبيعته اللغوية فيكتفي بذكر المعنى اللغوي للفظ حين لا يجد له معنى طبيا خاصا.

فالمؤلف معني بالطب، لذا ينصرف الى ذكر الأمراض والعلاج وأسماء الأدوية وتركيبها ضمن الجذر اللغوي الذي اشتقت منه أسماء تلك الأدواء والعلاجات والأدوية. كما كان معنيا جدا بذكر أسماء النباتات الطبية وخصائصها بضمن الجذر اللغوي الملائم لها، بحيث يسهل على الطبيب والصيدلاني والباحث واللغوي وعالم النبات والمتخصص في تشريح الحيوانات وفسلجتها من الحصول على المعلومة التي يبتغي بكل يسر وسهولة وذلك بالعودة الى الجذر اللغوي الذي هو أصل لما يبحث عنه، فإنه يجده هناك بما قد ينفعه ويرشده الى تلك المعلومة التي أرادها.

فأما أن أبا محمد الأزدي هو أول من استخدم هذا المنهج في كتابة معجم «طبي» فذلك أمر لا شك فيه.. وبخاصة إننا لم نطلع – بعد – على كتاب وضعه ابن سينا باسم لسان العرب وذلك قبل كتاب الماء بسنوات قليلة. وبما أن الكتاب منصرف الى

الطب،وبما أن مؤلفه «أحد المعتنين بصناعة الطب» فإن المؤلف وضع في الجذور اللغوية كل علومه المتعلقة بالطب وأنبأ عن علوم أخرى كالكيمياء والفلك والفلسفة والمنطق .. بأسلوب مشرق رصين يؤكد أن المؤلف ذو مكانة لغوية عالية، تلوح فيها أحيانا تأثيرات مهنة الطب ومصطلحاتها، مع وضوح جهد المؤلف في صياغة مادة الكتاب باللغة العربية العالية.

إن دراسة متأنية لمادة كتاب الماء قد دلتنا على هذه الآثار التي قد تكون نافعة في تصور أكثر اكتمالا لحياة المؤلف فمنها نتبين:

* انه ولد في «صحار» من بلاد عُمان .. ففي مادة «ص.ح.ر» وبعد أن يذكر المعلومات الطبية المتعلقة بهذا اللفظ وما يشتق منه يصل الى ذكر «صحار» فيقول :

* (وصحار قصبة عُمان، مدينة طيبة الهواء كثيرة الخيرات، وسميت بصحار بن إرم بن سام بن نوح، عليه السلام:

بلاد بها شدت على تمائمي

وأول أرض مس جلدي ترابها)

فلم يبق لدينا شك في مولده وأصله.

* انه انتقل من عُمان الى العراق.

* ثم انتقل الى بلاد فارس حيث شافه البيروني كما تفصح عنه بعض نصوص هذا الكتاب. والبيروني أحد الذين شهروا بالصيدلة وعلم النبات.

* ويبدو أن الصيدلة والنباتات لم تجد لها هوى كبيرا في نفس أبي محمد الأزدي لذلك شد الرحال الى ابن سينا، حيث لزمه وتتلمذ على يديه..

* ويكشف الكتاب أن المؤلف انتقل من بلاد فارس الى بيت المقدس، حيث تشير نصوص عديدة الى نباتات وعلاجات يذكر المؤلف أنه رآها مستعملة هناك.

* ثم انتقل منها الى مصر، والظاهر أنه لم يمكث فيها طويلا.

* ثم ينتقل الى المغرب فالأندلس.. حيث يستقر في بلنسية وفيها يلقي عصا التسيار. وينتقل الى رحاب رحمة ربه في سنة ٤٦٦ للهجرة.

من جديد كتاب الماء

يتضمن هذا الكتاب كثيرا من النظريات العلمية التي من شأنها أن تغير كثيرا من المفاهيم السائدة في الميدان الطبي، سواء ما كان منها متعلقا بتاريخ الطب، أو ما كان متعلقا بالمادة الطبية نفسها، وبالرغم من أن الكتاب كله شاهد على ما أقول، إلا أني أسمح لنفسي هنا بنقل شيء من نظريته في «الابصار» مما جاء عنده في مادة «ب.ص.ر». فمن المعروف أن نظرية الابصار التي كانت شائعة عند اليونانيين ومن جاء بعدهم تذهب الى أن العين تطلق أشعة تقع على الأشياء فتتمكن العين من مشاهدتها.

وفي العصور الحديثة وصل علماء الغرب الى نظرية علمية في الابصار تذهب الى أن الأشياء هي التي تعكس الضوء فتدخل صورها الى العين ويقع الابصار بعد أن تصل تلك الصور الى الدماغ فيقوم بتفسيرها.

وشهر في ميادين العلوم أن ابن النفيس قد سبق العلماء الأوروبيين الى اكتشاف هذه النظرية التي قلبت كثيرا من مفاهيم تاريخ الطب وتطوره ولكن ابن النفيس توفي في سنة ٦٨٦ للهجرة، ومعنى هذا أن بينه وبين أبي محمد عبدالله بن محمد الأزدي أكثر من قرنين من الزمن.. وهذا الأزدي يسجل تلك النظرية في كتابه هذا فحق له أن ينصف أخيرا وأن تسجل تلك النظرية باسمه لا باسم غيره.

قال في مادة «بصر»:

(ومذهبنا في الابصار أنه يتم بأن يقع شبح المرئي على الحدقة ثم تنقله أمام القوة الباصرة فاذا أدركت هذه القوة ذلك الشبح كان سببا لشعور النفس بالمرئي فتدركه حينئذ.. وقد قيل أن النفس تدرك المحسوسات كلها بلا واسطة وأنه ليس للبصر قوة باصرة ولا للشم قوة تدرك الرائحة ونحو ذلك بل المدرك لهذه الأشياء كلها هو النفس.. وأكثر الفلاسفة ينقضون هذا الرأي ويقولون: ان ادراك النفس لهذه الأشياء إنما يكون بتوسط إدراك القوى المخصوصة بها ثم ينتقل ذلك الإدراك الى النفس، والحق أن الأمر كذلك)وبعد أن يتحدث عن أبرز أقوال من سبقه في هذا المجال يصل الى تحديد نظريته فيقول:

(فأما كيف يتأدى المبصر الى القوة الباصرة فمنهم من يعترف بالجهل بذلك ومنهم من يزعم أن هذا الشبح انفعال يعرض للجليدية وإذا عرض فإن العصب النوري يدرك هذا الانفعال ويؤديه الى الدماغ.

وأما الحق في هذا فهو أن الشبح يقع على داخل المقلة ثم تنقله كل واحدة من المقلتين في العصب النوري أمام القوة الباصرة وهناك يتخذ الشبحان شبحا واحدا بانطباق أحدهما على الآخر فتدركه القوة الباصرة ثم تنقله الى داخل البطن المقدم من الدماغ فيبقى هناك محفوظا فكل وقت تلحظ النفس ذلك الشبح تتخيل ذلك المرئي) .

فهو – هنا – يتجاوز نظرية الابصار الى قضية الذاكرة وكيف تختزن الصور..

ويشير المحقق في خاتمة تقديمه للكتاب الى الظروف التي

بـذلها لاخـراج الكتـاب بطـريقـة يسمح معهـا للـدارسين والمستفيدين أن يحققوا الفائدة المرجوة منه.

كما أن الكتاب سيرى النور قريبـا بفضل الجهود المتميزة التي تبـذلها وزارة التراث القـومـي والثقـافـة في سلطنـة عُمان لاصداره وتوزيعه بحيث يصبح في متناول الجميع.

مقدمة المؤلف

عـزمت على أن أكتب كتـابـا يجمع بين الطب والعـربيـة، ويضم الأمـراض والعلل والأدواء، ومـا يجب أن يتأتى لها من العـلاجات والأدويـة.. فأنشأت كتـابي هـذا على حروف اللغـة مبتدئا بـالهمزة فـالباء فالتـاء ، حتى آخر الحروف وهـو الياء. ورتبته على الثلاثي في جميع مادته، تيسيرا للطلب، وتسهيلا لمن رغب. وسميته «كتاب الماء» باسم أول أبوابه، على نحو ما رسمه أبوعبدالرحمن الخليل، رحمه الله.

وجعلته مختصرا لا يمل، ونافعـا من حيث لا يخل لمن شاء أن يتعرف داء أو دواء. وقـد ألزمني ذلك أن أذكـر أسماء النبات والحيوان وأعضاء بدن الانسان، مما يوجبه ذكر الداء أو الدواء.

وقد عولت في هذا الكتاب على ما اختبرته بنفسي وما أفاضه على الشيوخ الأطبـاء الكبار، فأولهم استحقـاقا للتنـويه الشيخ العلامة ابن سينـا، فله على كل كلمة هاهنـا، عارفة وعلى كل علم نولنية طارفة. فمنه أخذت معظم أبواب صنعة الطب.

التعريف بالماء والعلم به

أعلم رحمك الله أن الماء كلمـة هكـذا على حيالها، ذكـروا أن همزتها منقلبـة عن هـاء، لأن تصغيرهـا مويـه وجمعهـا أمـواه ومياه.

ولا نعلم شيئـا يخلـو من الماء، إلا مـا يضـاد جـوهـره وطبيعته،أعني النـار التي تؤثر في الماء تسخينا وتبخيرا، ويـؤثر فيها إطفاء وإماتة.

والماء بـارد بـاتفـاق ولكن العلماء اختلفـوا في أي درجـة بـرودتـه، فقيل في الأولى، وقيل في آخـرهـا إذا لم يخالطـه شيء يوجب له بردا زائدا أو حرا ويبسا الى غير ذلك.

وقيل ان رطوبته في الغاية، وكـذلك برده، لكنه كالغذاء وإن لم يغذ، فلا يفسد فساد الأطعمة والأغذية التي هو مفسد لها إن طال مكثه فيها.

وذكر حكماء اليونـان أنه بارد في الرابعـة فاعترض عليهم بالأفيـون فإنه بارد في الـرابعة، ولذا فهـو قاتل ببرده، فكيف لا يقتل الماء؟ وكيف صـار القليل من الأفيون يـؤثر في البـدن أثرا ظـاهـرا، والكثير من الماء لا يؤثـر، بل ينتفع بـه؟ وكيف يكـون الأفيون أبرد من الماء، والماء أحد مفرداته؟

فأقول :

الماء أحد الاسطقسـات وكل واحـد منها متجـاوز في طبعه درجـات الأدوية تجاوزا كبيرا. فـالماء ليس في درجة واحـدة من الدرجات الأربع، فهو في برده ورطـوبته خارج عنها جدا، وأكثر بردا ورطـوبة من الأشياء المركبة .وإنما صـار لا يقتل لأن برده ورطـوبته بفعلـه. ومعلوم أن في بـدن الانسـان حرارة بـالفعل، ومعلوم كذلك أن الحار بالفعل يعدلـه البارد بالفعل فلهذا صار الماء لا يقتل. وأما البارد بالقوة فلا يلائم الحار بالفعل. فالماء إذا ورد البدن صار أحد الاسطقسات فأحياه.

وأما الأفيـون فليس كذلـك، ولا برده بـالفعل،فهو معـاند للحـار الذي في أبـداننا لا يمازجـه فيبرده ويعـدله، بل يجمـده ويطفيه لأنـه يحبس الدم بأن يجري من الأذين الأيمن من أذني القلب الى الأذين الأيسر، ويمنع ما يسري في الشريان الى الأعضاء من الحرارة التي بها الحيـاة لأنـه بطبعـه يمنع مـا يسيل الى العضو وما يسيل منه .

وأما الماء فإنـه يلائم الحار الغريزي ويمازجـه ويتحد به، ويعين مـا ينبعث من الأذين الأيمـن الى الأذين الأيسر من أذني القلب.ولـذلك فإذا شرب إنسـان مـاء باردا عن حـاجـة في وقت صائف اعتدل مزاج قلبه والتذ به.

وأما الأفيون فإن الانسان اذا شمـه أو تناوله أسبته وكدر حاساته.

والماء طاهـر مطهر منق للأوسـاخ ظاهرا وبـاطنا، مطيب محسن للمنظر، وهو أول ما ينبغـي التطيب به. ويروى أنه ﷺ قال يـوما لاصحابه: كيف تقـولون ليس الطيب إلا المسك؟ ليس الطيب إلا الماء.

فإن الماء أطيب الطيب لأن أكثر الطيوب إنما تظهر رائحتها بالماء، وفي الماء ما ليس في الطيوب من التنقية والتطهر.

وأجود ما يكون النهـر ان يطول مجراه ويمر على الحجارة تارة وعلى الحصـى أخرى ثم على الرمل والطين الإبليز . واردأ ما يكون ماؤه عند تناهي نقصه وفي ابتـداء زيادته. وهو في الغالب لا يظهـر فيـه تغير يفسـد طعمـه أو ريحه، في سني الخصب وغزارة الماء بخاصة.

وهـو في أكثـر الحالات لـذيـذ الشرب حلـو الطعم صـافي الجوهـر شديـد الترطيب يدر الطمث ويلين الطبيعـة ويزيـد في الباه.

والماء البـارد نافع لمن بـه هيضـة مفرطـة ولمن شرب دواء مسهلا فأفرط معه، ولمن به التهاب من شرب الشراب الصرف أو عطش مفـرط صفراوي أو حمى محرقـة أو ذوبان أو غثيـان أو فـواق أو نتن رائحـة في الفم. ويلائم المعـدة الحارة الصحيحـة

ويقويها ويمنع انصباب المواد إليها، ولذلك يعين على هضم الطعام وينعش الحرارة الغريزية ويدفع الغشي الحار والبارد،ويدر البول.

وجميع ما يفعله بالعرض لزيادة القوة وجمعه للمعدة. ويبريء من الحميات المحرقة وحينئذ يجب أن يشرب منه مقدار كثير حتى يطفيء حرارة الحمى دفعة وأما القليل منه فإنه لا يفي بإطفائها وربما كان مادة للزيادة.

والماء لا يغذو فطبيعته تخلو من طبيعة الأغذية المركبة التي تنحل مركباتها الى الكيموسات في الآلات الهاضمة. وإنما يستعمل لترقيق الغذاء وطبخه وتليينه لينفذ في المجاري الضيقة. وإني أنهي عن شرب الماء مع أكل الطعام إلا إذا اقتضت الضرورة ذلك. وقد نهى غيرنا عن الجمع بين ماء البئر وماء النهر معا ولا أعرف له وجها.

واعلم أن أفضل المياه مياه الأنهار الجارية على تربة نقية فيتخلص من الشوائب، أو على حجارة فيكون أبعد عن قبول العفونة.

وتفضل مياه الأنهار الجارية الى الشرق والى الشمال أو المنحدرة الى أسفل مع بعد المنبع وسرعة الجري، فإن كان مع هذا خفيف الوزن يخيل لشاربه أنه حلو ولا يحتمل الشرب منه إلا قليلا فذلك هو البالغ.

وماء العين لا يخلو من غلظ، وأردأ منه ماء البئر، وماء النز أكثر رداءة ومضرة.

واعلم أنه ينبغي أن يستعمل الماء بعد شروع الغذاء في الهضم، وأما عقبه فيفحج،وفي خلاله أردأ وأدعى للمرض. على أن من الناس من ينتفع بذلك وهو الحار المعدة. ومن الناس من تكون شهوته للطعام ضعيفة فإذا شرب الماء قويت وذلك لتعديل حرارة المعدة.

وأما الشرب على الريق وعقيب الحركة، وبخاصة بعد الجماع، وعلى الفاكهة وبخاصة البطيخ، فرديء جدا. فإن لم يكن بد فقليل يمتص امتصاصا. وكثيرا ما يكون العطش عن بلغم لزج أو ملح، وكلما روعي بالشرب ازداد، فإن صبر عليه أنضجت الطبيعة الأخلاط المعطشة وأذابتها فيسكن العطش من ذاته، ولذلك فكثيرا ما يسكن العطش بالأشياء الحارة كالعسل.

وفي شرب الماء عند الانتباه ليلا تفصيل، فإن المحرور الجاف المعدة، ومن تعشى وأكل طعاما مالحا، فله أن يشرب عند انتباهه من نومه، وأما رطبو المعد وأصحاب البلغم المالح. فلا يصح أن يفعلوا ذلك لأنه يدخل على أنفسهم منع الشفاء من رطوبات معدهم وتكاثر البلغم عليهم.

ومتى عطشت ليلا فاكشف عن رجلك وتناوم قليلا، فإن تزايد عطشك فهو من حرارة، أو طعام يحتاج الى شرب الماء عليه، فاشرب وإن نقص من عطشك شيء، فامسك عن شرب الماء فإنه من بلغم مالح.

واعلم أن الماء عند الأطباء يعني البول، وعلى النظر فيه يعول على معرفة الداء ووصف الدواء، وهو فن من فنون الصنعة لم نعرف من أجاده إجادة شيخنا العلامة ابن سينا. وسنفصل الكلام عليه في موضعه من كتابنا هذا، إن شاء الله.

حرف الهمزة

أبب :

الأبّ : الكلأ، وهو المرعى، قال، تعالى : ﴿وفاكهة وأبا﴾: الفاكهة : ما أكله الناس، والأب: ما أكلته الأنعام. (والأب: معروف، وهو ثلاثي ناقص، وليس من هذا الباب).

أبت :

الأبت : اشتداد الحر، ودواء أبت: مسخن. وأبت الرجل من الشراب: انتفخ، وعلاجه القيء حتى تعود الطبيعة الى ما كانت عليه.

ابريسم :

قال ابن السكيت : هو بكسر الهمزة والراء، وفتح السين، وقال ليس في كلام العرب إفعيلل بفتح اللام إلا إهليلج وإبريسم. وأفضله الخام، وهو حار يابس في الأولى، وفيه تقطيع وتنشيف،وله خاصية في تفريح القلب وتقويته، ويبسط القلب ويرققه فينوره وليس يختص بذلك.

وحرقه يضعف قوته، لكنه حينئذ، جيد لتقوية البصر اكتحالا بعد غسله وتنقيته.

وطريقته ان يؤخذ الكثير منه فيطبخ با لماء الى أن تخرج قوته وهو نافع جدا في منع تولد القمل.

أبن :

الأبن مصدر المأبون: وهو المصاب بالابنة. قال الخليل، رحمه الله: وأصلها العقدة تكون في العصا، وجمعها أُبن. والمأبون: الذي يؤتى فيه دبره؛ ولا علاج له إلا رياضة الروح.

وفلان يؤبن بكذا، أي: يذكر بقبيح . وفي ذكر مجلس رسول الله ﷺ : (لا تؤبن فيه الحرم) أي لا تذكر بسوء.

والابان : الحين والوقت.

أبنوس :

الأبنوس ، بالهمزة في أوله، وقد يمد: وهو شجر واحدته: أبنوسة، صلب جدا، لا يطفو فوق الماء بل يرسب، وعلى رأسه نبت أخضر.

(ومنه يستخرج الساسم، وسنذكره في بابه) .

أبو :

أبوت الصبي : غذوته. وأبوت المأووف: عالجته. وعنز أبواء: أصابها وجع عن شم أبوال الأروى. وقد يوصف به المريض عن ذلك. قال الشاعر:

فقلت لكناز توكل فإنه

أبا لا إخال الضأن منه نواجيا

والأباب، مثال فعال: داء يأخذ الرجل فيمنعه عن شهوة الطعام، وهو داء مهلك وعلاجه تنقية المعدة والمعي إسهالا، وتجويد الغذاء، وينفع جدا علاج المالنخوليا مما نذكره في بابه .

أتر :

الأتروت، بالفتح : اسم فارسي لصمغ معروف، وأجوده الكبير الحصى السريع التفتت، الأبيض الضارب ماؤه الى الصفرة وقوته مركبة من نارية ساخنة مفتحة، ومن هوائية مسددة. ورطوبته شديدة الممازجة ليبوسته، واليبوسة فيه غالبة، ولذلك فهو غروي، وليس فيه حدة، نافع في التجفيف جدا.

وغرويته من شأنها أن تلحج لذلك فهو مسدد، وفيه جزء مر مفتح للسدد ولكن التفتح ينافي السد، لأن المسام لا يمكن أن تكون في حال انسدادها متفتحة فلابد أن يتقدم أحدهما على الآخر، والذي يظهر أن المر للطافته يبادر أولا الى الفعل، فيفتح، ثم بعد ذلك تفعل غرويته فتسد. وهو حار في آخر الثانية يابس في آخر الأولى يسهل البلغم اللزج بقوة من مفاصل البدن، وخصوصا من الوركين والركبتين، ويخرج المرة الصفراء. وينفع من أوجاع المفاصل وخصوصا مع دهن الجوز. وينفع من الرمد، ويزيل البياض من العين مع اللؤلؤ والمرجان المحرق ويلحم الجراحات.

وان اتخذت فتيلة منه بعسل وأدخلت في الأذن التي تخرج منها المدّة والقيح أبرأها في أيام.

والشربة منه منفردا من مثقال الى مثقالين ومع غيره كالكابلي والهندي والأصفر والصبر وبزر الكرفس ونحوها من درهم الى مثقال.

ومضرته التصاقه بالمعى لغرويته، وقد يسدها لذلك.

وإصلاحه بالأدهان المعتدلة المزاج، فان كان منفردا فيؤخذ لكل جزء منه ثلاثة أجزاء من الدهن، وان كان مع غيره فكل جزء منه لثلاثة أجزاء من الدهن.

وله فعل مشهود في زيادة السمن والشحوم في الأجسام.

(ورأينا في بعض البلدان أن الرعاة يقدمونه للماشية والأنعام للتسمين واستدرار اللبن).

أتى :

الأتى : يجمع من نباتات تطفو على مياه الأنهار تستخرج منها العلاجات. وأتيت للماء تأتيا : اذا حفرت له مجرى.

وتأتيت للداء تأتيا: عالجته بلطف ورفق.

أثث :

الأثيث : الشعر الكثير والنبات الملتف.

وقال ابن دريد : أث الشعر: اذا كثر ولان نباته. ونساء أثائث: كثيرات اللحم.

أثر :

الأثر : بقية الشيء. والأُثر، بالضم: ما يبقى من أثر الجراحة بعد البرء. والأثر بضم الهمزة والثاء: ماء الوجه ورونقه.

والأثر : بقية السمن، يقال : سمنت الناقة على أثارة أي: بقية شحم.

وأثرت في الشريان عند الحجامة: اذا ثقبته . وآلة الجراحة هي المئثرة.

أثف :

التأثف : الاجتماع وتأثفه الأعداء أحاطوا به، قال :

ولو تأثفك الأعداء بالرفد.

ومنها الأثافي لأنها حجارة تطيف بالنار، والأثفي مثله، وذكره شيخنا العلامة في شعره، فقال :

كأنما سفعة الأثفي باقية.

وسنفسره في (طجن).

أثل :

الأثل : شجر عظيم معروف، له ورق شبيه بورق الطرفاء، وهو نوع منها غير أنه ليس له زهر، وله ثمر.

والشجرة بجملتها، باردة في الأولى يابسة في الثانية.

وإذا طبخ شيء منها بشراب أو خل وشرب نفع من ضعف الكبد.

وتأثل : إذا أكل الأثل. وتأثل الشيء: اتخذه وجمعه.

وأثل الشيء يأثل أثولا، وهو أثل، قال:

ربابة ربت وملكا آثلا .

أجص :

الإجاص : ثمر معروف. قال الخليل، رحمة الله عليه: هو دخيل (لأن الجيم والصاد لا تجتمعان في كلمة عربية). والواحدة منه: إجاصة.

والإجاص منه جبلي، وهو صغير حامض وفيه قبض؛ ومنه بستاني، وهو أنواع منه أحمر ومنه أصفر؛ وعند الإطلاق يراد الأسود منه. وأجوده الحلو الكبير.

وهو بارد في الأولى رطب في الثانية، مسهل للصفراء، ويذهب الحكة، ويسكن العطش، والغثيان والتهاب المعدة والقلب إلا أنه يضر المعدة الباردة ويصلحه السكر.

واذا طبخ اليابس بالماء وصفي، وشرب بالسكر أو بالترنجبين كان أبلغ في تليين الطبيعة.

(والإجاص يسمونه عندنا عيون البقرة، وعند الشاميين والمصريين المشمش والكمثرى، وهو خطأ، فتلك فواكه أخرى).

أجل :

الأجل : غاية العمر وانتهاؤه عند الموت قال الخليل: ومنه المأجل وهو شبه حوض واسع يؤجل فيه ماء البئر، وماء القناة المحفورة أياما، ثم يفجر في الزرع (وهو بالفارسية : ترخة)، والجميع : المآجل.

والإجل : وجع في العنق، عن برد أو سحج. وقال بعض العرب: بي إجل فأجلوني، أي : داووني منه.

أجم :

أجمت الطعام كرهته.

وتأجم الطعام: فسد لحرّ أو غيره ، فهو أجم.

والأجمة : منبت الشجر، وجمعه: أجمات. ومنها تتخذ أجود العصي.

أجن :

أجن الماء : تغير لونه ورائحته، فهو يأجن أجونا. وهو من أضر المياه على الصحة شرابا واستحماما.

أحح :

أح الرجل، يؤح ، أحا : اذا سعل. والأحاح، بالضم العطش واشتداد الحر، أو الحزن والأحاح الداء العياء.

وعلاجه بحسب نوعه وكميته إن كان سعالا، أو حزنا. وسنذكر في (سعل).

ويقولون : أح أحا، في حكايتهم لصوت السعال وأنشدوا:

يكاد من تنحنح وأح .

أحن :

الإحنة، بالكسر: الحقد، والجمع: الإحن. وآحنته: عاديته. وأحن: غضب .

أخخ :

الأخيخة : دقيق يعالج بالماء والسمن أو الزيت ويشرب.

وأخ : كلمة توجع وتأوه من غيظ أو حزن؛ وذكر ابن دريد أنها محدثة. وينشد :

وكان وصل الغانيات أخا.

وقال الخليل : هي فارسية.

أخذ :

الأخذ بفتح فسكون : التناول. والأخذ، بضمتين: الرمد يقال: رجل أخذ، على فعل: بعينه أخذ، أي: رمد. وسنذكر علاجاته في محالها.

والأخيذ : الأسير . ويقال أخذ بطن الصبي أخذا: إذا أكثر من شرب اللبن ففسد بطنه، وعلاجه التقيؤ.

ومنازل القمر : نجوم الأخذ (لأن القمر يأخذ كل ليلة في منزل من منازلها) .

أخر :

التأخير : ضد التقديم. ومؤخر كل شيء: خلاف مقدمه. وأخرة العين ومؤخرتها ومؤخرها: ما ولي اللحاظ ومقدمها: ما ولي الأنف، ويقال: نظر اليه بمؤخر عينه وبمقدم عينه. وحكى الخليل: بمؤخر عينه، بالتخفيف والمئخار : المتأخر، والمبكار : المتقدم.

أخسندوكين :

هو البيمار ستان بالفارسية . ودار الشفاء والمشفى والمستشفى في العربية. وهو المكان الذي يحل فيه المرضى طلبا للشفاء بالعناية والعلاج. وأول من اخترعه أبقراط، وسماه: أخسندوكين أي: مجمع المرضى، وبناه في بستان له قريب من داره وجعل فيه خدما يقومون على خدمة المرضى.

آذريون :

بالهمز والمد، والمد أشهر ولكنا أثبتناه، هاهنا ، كراهة

البدء بلفظه. وهو صنف من الأقحوان منه ما نواره أصفر ومنه ما نواره أحمر، ومنه ما نواره ذهبي؛ وفي وسطه رأس صغير أسود.

وذكر شيخنا العلامة أنه حار يابس في الثالثة ترياق لتقوية القلب، إلا أنه يميل بالمزاج الى الغضب دون الفرح، فيرفق بما يفرح القلب من المشمومات والمطعومات.

وصفته أنه نبت له ورق كالجرجير، وعليه زغب ناعم خفيف. ومنه صنف ذكره الدينوري فقال : في وسطه أجزاء ورقية صغار سود تخالطها حمرة، ثقيل الرائحة، وهذا الصنف حار يابس في أوائل الدرجة الثالثة فقط، ورائحته منتنة،وهو يدور مع الشمس وينضم ورقه ليلا.

وقال البيروني : إذا عصر ورقه وشرب منه قدر أربعة دراهم في ماء حار قيأ بقوة؛ وإن دق زهره وجعل ضمادا على أسفل الظهر انعظ. ومضرته بالمعدة، وقيل بالطحال. ويصلحه الريباس، وربما العسل، وبدله الأقحوان.

إذخر :

نبت طيب الرائحة تعالج به الحكة لصوقا ، ويقوي ماء طبيخه المعد الضعيفة ويدر البول، وينفع في إحداث الطمث، ويفتت الحصى، وهو عظيم النفع في الأسنان التي أضر بها البرد.

أذن :

أذنت بالشيء أي : علمت، وفعله بإذني، أي : بعلمي. والأذن آلة السمع، مؤنثة والجمع: آذان ويقال: رجل أذن: إذا كان يسمع مقالة كل أحد وهي باردة يابسة للغضروفية التي فيها، عسرة الهضم.

وأذن الحمار: نبت به ورق عرضه كالشبر، وأصل يؤكل كالجوز الكبار، فيه حلاوة.

وآذان الفأر ، وهي المعروفة في الفارسية بالمردقوش، سمي النبت بذلك لأن ورقه يشبه أذن الفأر. وهي حشيشة صغيرة الورق تنبسط على وجه الأرض. وآذان الجدي: لسان الحمل، وسنذكره في موضعه .

وآذان العبد: نبت يسمى أيضا: مزمار الراعي ، قريب الشبه من لسان الحمل، وله ساق دقيقة وزهر أبيض يميل الى الصفرة، وأصول سود، حارة يابسة في الأولى إذا طبخ أصلها في ماء وشرب فتح السدد وفتت الحصى. (وآذان الفيل : اسم لورق القلقاس، وتطلق على ورق اللفت أيضا). وآذان الدب، وتسمى أيضا: سيكران الحوت، وهو نبت منه ما ورقه أبيض ، ومنه ما ورقه أسود. وله ساق نحو الذراع، وزهره يميل الى الصفرة، يخلف بذرا أسود، ينبت بين الصخور. وهو حار مجفف وخصوصا ورقه. وآذان القسيس: نبت له ورق مستدير وساق قصيرة عليها بذر، وله أصل يميل الى الاستدارة كالزيتونة. مركب القوى، ينفع الأورام الحارة، ويسكن لهيب المعدة ضمادا.

وآذان الأرنب : ويسمى آذان الشاة أيضا نبت له ورق كورق لسان الثور وساق في غلظ الاصبع. وزهر أزرق يميل الى البياض، تخلف كل زهرة أربع حبات خشنة تلتصق بالثياب، وأصله ذو شعب، ظاهرها الى السواد وباطنها أبيض، تشبه الخربق وهو حار محلل وإذا شرب ماء طبيخه محلى بالعسل نفع من السعال.

فما يكاد يتماسك ، وعلاجه بالمقبضات ما أمكن المرض منها.

وأرخت الحامل : اذا انتفخ الولد في بطنها فارتخت أعضاؤها،وأصلاء الناقة إذا حدث فيها ذلك فانهكت أصلاؤها .

أرر :

الإرار : شبه ظؤرة ، يؤر بها الراعي رحم الناقة اذا انقطع لبنها، يدخل يده في رحمها فيقطع ما هناك بالإرار.

وقال الخليل : الإرار: غصن من شوك القتاد وغيره، يضرب بالأرض حتى تبين أطراف شوكه ثم يبل ويذر عليه الملح المدقوق يعالج به ثفر الناقة حتى يدميها.

وأر الفحل أنثاه : جامعها.

أرز :

الأرز : معروف يزيد في نضارة الوجه ويصفي البشرة،وهي شجرة الصنوبر.

والأرز ، واحدته أرزة. والأرز: حب معروف. وهو يابس في الدرجة الثانية' ومختلف في حرارته وبرودته، فقيل أنه بارد في الدرجة الأولى، وقيل أنه حار فيها، وقيل : هو قريب من الاعتدال. والمعقول من فعله أنه يسخن أبدان المحرورين. وذهب شيخنا العلامة الى أنه معتدل في الحر والبرد شديد اليبس. وهو خفيف جيد حسن الغذاء والاستمراء يصلح لأكثر الطبائع وفي عامة الأوقات، وهو أقل غذاء من الحنطة واذا طبخ بالماء واللبن والحليب يصير غذاء جيدا، كثير النفع معتدلا في الرطوبة واليبس، لأن رطوبة اللبن تختلط مع

يبس الأرز فتجعله معتدلا،.

ويـزيـد كثير في المني وخصب البدن، ونضـارة اللـون، وخاصة إذا أكل بالسكر ودهن اللوز.

والأرز رديء لمن يتأذى بـالقـولنج والسـدد. ونـافـع للسحج الصفراوي وقروح الامعاء، وعند ذلك ينبغي أن يقلى ويطبخ حتى يتهـرأ ويصير بمنزلـة مطبوخ الشعير المتهريء

وقد يؤكل الأرز المطبوخ بالسماق بقصد عقل البطن.

وهــــو مع اللبـن الحامض يطفـيء الحرارة ويسكن العطش.

ونقل عن أطبـاء الهند أنـه يطيل العمـر ويمنع من تغيير اللون.

أرق :

الأرق : السهر . وذهاب النوم بالليل.

والأرقـان واليرقـان : آفـة تصيب الـزرع. ومنـه زرع مأروق.

واليرقان: داء وعـلاجه إخـراج الدم الفـاسد، واستعمال العلاجات المفتحة لسدد الكبد.

وربما عولج بالكي ولا أحقه .

أرك :

أرك بالمكان : أقام به.

والأراك : شجـر ممرض أكـلا، وتتخذ منـه أجود أنـواع المساويك.

أزادرخت :

فارسي، يطلق على شجر من عظام الشجر، لها ثمر يشبه الزعرور في لونه وشكله، يتجمع في عناقيد.

وهو رديء لا يستعمل لشدة حرارته،

وله ورق تستعمله النسـاء لتطـويل الشعر، بأن يـدق ويوضع على الشعر كالحناء.

وقـد سمعت من يسميهـا: ضـاحك ولا أعـرف من أين جاءت التسمية .

أزب :

الأزب : داء، وهو تفـاوت في تركيب العظام، فمنها مـا هو ضئيل على غير الطبيعـة ومنهـا مـا هـو ضخم على غير لطبيعة أيضا.

أزز :

أز الجوف : إذا غلا من خوف أو غضب. وفي الحديث أن رسـول الله ﷺ كان يصلي ولجوفـه أزيز كأزيـز المرجل من البكـاء. وقد يكـون الأزيز عن داء، فيعـالج بحسب الطبيعة.

أزف :

الأزف : الضيق، وفلان مأزوف وأزف: ضيق الصدر أو المعيشة قال:

من كل بيضاء لم يسفع عوارضها

من المعيشة تبريح ولاأزف.

أزم :

الأزم : الامسـاك والصمت وتـرك الأكل. وفي الحـديث أن عمـر قـال للحارث ابـن كلدة وكـان طبيب العـرب: مـا الطب؟ فقـال : الأزم، وهو ألا تدخـل طعامـا على طعام. وفسره بعضهم أنـه الحمية والإمسـاك عن الاستكثـار، وأصله : إمساك الأسنان.

والدواء : الأزم ومنه سميت الحمية: أزما، أي هي الدواء.

والأزمة : الأكلة الواحدة في اليوم، كالوجبة.

وفي حديث الصلاة، أنـه قال : (أيكم المتكلم فأزم القوم) أي: أمسكوا عن الكلام، كما يمسك الصائم عن الطعام.

أسر :

الأسر بـالضم : احتبـاس البـول أو تقطـره والحصر: احتباس الغـائط. والعود الأسر واليسر: الذي يعـالج به الانسان اذا احتبس بوله.

وقـال الفـراء : عود الأسر: هـو الـذي يـوضع على بطن المأسور الـذي احتبس بوله ولا يقال : عـود اليسر. كذا قـال، والأول أصح لأن عـود الأسر لا عمل لـه إن وضع على بطن المأسـور. وهـو عـود رفيع يـدخل في الإحليل لفتح سدد.

حرف الخاء

خبث :

الخبيث، ضـد الطيب. والشجرة الخبيثـة فيها حـديث. قالوا : يراد بها كل شجرة خبيثة الرائحة.

والدواء الخبيث : السم. وأيضـا : كل دواء نجس محرم، كـالخمـر والأبـوال والأرواث. وكل مـا كـان كـريها في رائحته وطعمه ممـا تأباه الأبدان والأرواح. ونهى النبي ﷺ عن الدواء الخبيث إلا ما كان اضطرارا.

خبز :

الخبز : معروف،وأفضله ما اتخذ من دقيق الحنطة وبولغ في عجنه وجعل فيه الملح والخمير بقدر معتدل، وخمر تخميرا جيدا وكان معتدلا في غلظه واختبز في التنور.

والخبز الكثير النخالة سريع الخروج عن البطن قليل الغذاء، والقليل النخالة بطيء الخروج كثير الغذاء. وأما الفطير فإنه غير موافق لكل واحد من الناس. والخبز الخشكار ملين للبطن، والحراري يعقل. واللين أكثر غذاء وأيسر انحدارا، واليابس بخلافه. والخبازي، بضم الخاء وتشديد الباء وقد تُخفف، هي : الشهيرة بالخبيز وهي نوعان :

بستاني وهي الملوخيا، ويأتي ذكرها في (م ل خ).

وبري وهو نوعان : شجري وهو الخطمي ويذكر في محله، وحشيشي وهو معروف بارد رطب في الأولى. ملين للبطن مدر للبول وبذره فيه تغرية قوية. نافع من السعال الحار اليابس ويقع في الأدوية المسهلة وفي الحقن، فيعين على فعلها بإزلاقه لها، ويمنع لذعها.

والشربة منه من ثلاثة دراهم الى خمسة.

والقيء بالماء الذي طبخ فيه مغن عن شرب الأدوية السمية والشربة منه لها قدر أوقية.

خبص :

الخبيص : الحلو، سمي بذلك لأنه يعمل من دقيق الحنطة مع دهن اللوز أو الشيرج. وبعد انضاج الدقيق في الدهن، يجعل عليه شيء من السكر أو العسل ويرفع.

وهو أقل لزوجة من الفالوذج وأقل غذاء وأبعد من توليد السدد، وهو أجود للمعدة.

واذا كان جيد الطبخ لم يكن له كثير وخامة ووقوف في المعدة وينبغي للمحرور أن يمتص الرمان الحامض بعده.

ختل :

تقول : يخاتل الطبيب الداء : اذا كان يتأتى له بحيلة للبرء.

خدج :

خدجت بجنينها : ألقته قبل وقت أوان ولادته.

وأخدج العلاج : لم يكن له أثر نافع، على غير المعروف عنه. ويكون ذلك إما لغلط في تشخيص العلة، وإما لأن المريض أسلم نفسه لشهوته على غير ما يوافق العلاج.

حرف العين

عبب :

ألعبّ : شرب الماء من غير مص وبلا نفس. وفي الحديث : (مصوا الماء مصا ولا تعبوه عبا) وفيه أيضا (الكباد من العب) وهو وجع الكبد. والعرب تقول: إذا أصابت الظباء الماء فلا عباب وإن لم تصبه فلا أباب، أي : إن وجد لم تعب فيه وإن لم تجده لم تتهيأ لطلبه من قولك أب للأمر: تهيأ له.

والعباب : معظم السيل وارتفاعه وكثرته، أو موجه. وعباب كل شيء: أوله. والعبيبة : نوع من الطعام ومن الشراب يتخذ من العرفط، يقطر في الأنف فينفع من سدده.

عبثر :

العبيثران والعبوثران: نبات كالقيصوم في الغبرة وله قضبان دقاق ونور أصفر كنور الأقحوان. وفي رائحته مشاكلة لرائحة سنبل الطبيب. وينبت مع القيصوم كثيرا. ومسحوقه اذا عجن بالعسل واحتملته المرأة سخن رحمها وحبلها ولو كانت عاقرا. وهو حار يابس في الثالثة.

عبهر :

العبهر : اسم عربي للنرجس والياسمين.

والعبهر : الناعم من كل شيء.

وجارية عبهرية : ناعمة، بيضاء اللون.

عتب :

العتب : ما بين السبابة والوسطى والبنصر).

وعتب العظم: عيبه. وفي الحديث (كل عظم كسر ثم جبر غير منقوص ولا معتب فليس فيه إلا المداوي فإن جبر وبه عتب فإنه يقدر بقيمة أهل البصر).

والعتب : الشدة، يقال: ما في هذا الأمر رتب ولا عتب أي شدة. وعن عائشة أن عتبات الموت تأخذها أي: شدائده.

واعتببت عن معالجة فلان: اعتذرت منه، وانصرفت عنه.

عتر :

العتر : الأصل. ونبات متفرق فاذا طال وقطع أصله خرج منه شيء كاللبن. قال الهذلي:

فما كنت أخشى أن أقيم خلافهم
لستة أبيات كما نبت العتر

يقول : إن هذه الأبيات متفـرقة مع قلتها كتفرق العتر في منبته. وإنما قال لستـة أبيات كما نبت العتر لأنه اذا نبت لا ينبت منه أكثر من بيت.

وهو – أيضا – شجر صغار في قدر العرفج يكثر في نجد وتهامة لـه شوك ولبن كثير وورق مدور كالـدرهم. وله ثمـرة كـالخشخاش تـؤكل مـا دامت غضــة وقيل هـو العرفج.

والعتر : قثاء الأصف وهو الكبر، الواحدة عترة.

عتق :

العاتق : ما بين المنكب والعنق. مذكر وقد يؤنث، والجمع عواتق.

والعتيق : القديم.

والعتيق : الشحم.

والخمر العتيقة : التي قد عتقت زمانا.

والعتيق : الماء نفسه.

عتم :

العتمـة : ثلث الليل الأول بعـد غيبـوبـة الشفق، سميت بذلك لتأخر وقتها. والعتم: شجر الزيتون البري الذي لا يحمل شيئا أو هو ما ينبت منه بالجبال.

عثلب :

طبيب معثلب : لا يدري من أين أخذ الصنعة.

ودواء معثلب أي: صنع من أوشاب لا تعرف ولا نفع له.

عثم :

العثم : الصبور على داء أو عمل. والعيثوم الشديد.

والعيثام : شجر والعثمان : فرخ الحبارى.

وعثم العظم عثما : اذا ساء جبره وبقي فيه ورم.

وعثم الجرح: اذا عالجه معالجة رديئة.

عجر :

العجرة العقـدة في الخشب وفي عـروق الجسد. و(الى الله أشكـو عجـري وبجري) أي : همومي وأحـزاني أو مـا أبدي وما أخفي.

وقال أبو عبيد: أصل البجـر العروق المتعقدة في الجسد، والعجر : العروق المتعقدة في البطن خاصـة.

وقال أبو العباس: العجر في الظهر، والبجر في البطن.

وتعجـر جلد فـلان: إذا كثرت فيـه الدمـامل وكبرت. أو صار خشنا جدا.

والعجير : العنين. وقد يجعل خاصا في الخيل.

والعجير ، أيضا : السمين.

عجز :

العجز : مؤخر الشيء. قـال ابن النحاس : ما بين الوركين والصلب: العجـز، ويقـال لـه الكفـل، يـذكـر ويـؤنث، ويصلح للرجل والمرأة والجمع أعجاز.

وهـو مركب من ثـلاث فقـرات منتظمة هي بين فقـرات القطن وفقـرات العصعـص، وهي أعـرض الفقـرات وأشدهـا تهدما. والأعصـاب الخارجة منهـا ليست على جـانبي فقراتها كما في غيرهـا من الفقرات، بل من أمـام وخلف، وذلك لالتقاء عظمي الوركين بها.

عدب :

العـدبة : ثمـرة الأثل، وهي بـاردة في الثانيـة يابســة في الثالثة تنفع من ثغب الـدم ونزفه،ومن الاسهال المزمن. ومطبـــوخهـــا ينفع مـن اليرقـــان ومن الجرب الـرطب.وتحسن اللـون. وشرابها ينفع المطحولين نفعـا بينا والشربة منها من درهم الى درهمين.

عدد :

العد: الماء الذي له مـادة لا انقطاع لها كماء العين والبئر، عن الأصمعي.

وقيل : كل ما هو نبع من الأرض.

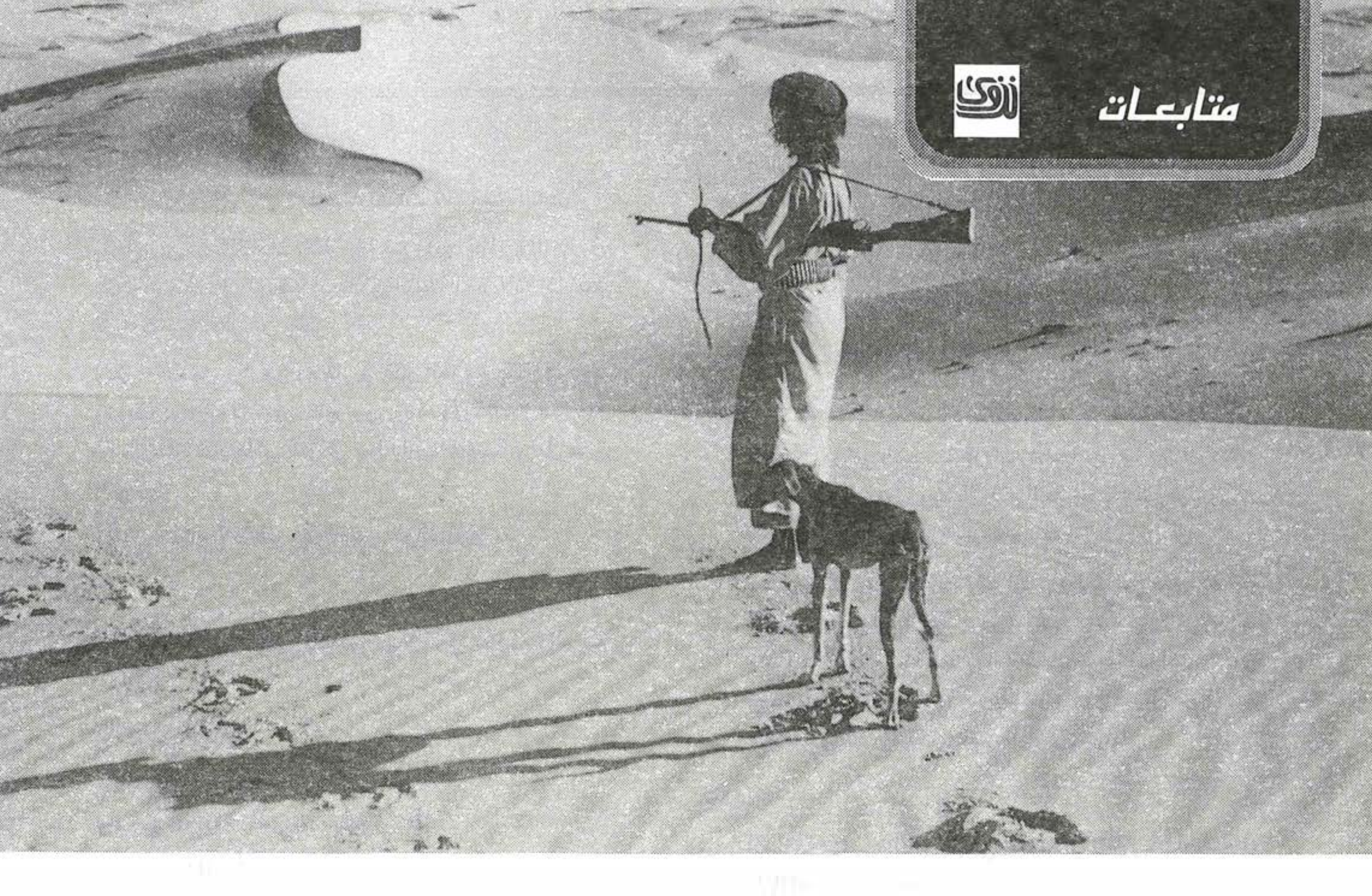
والعُد : بثر يخرج في الوجه كالغدة.

والعـداد : مس من الجنـون يأخـذ الانسـان في أوقـات معلـومة، ووقت الموت. وعن ابن السكيت: اذا كـان لأهل الميت يوم أو ليلة يجتمع فيه للنياحة فهو يوم عداد.

والعداد : اهتياج وجع اللديغ بعد ستة أيام. وقيل : عداد السليم أن يعد لـه سبعة أيام فـان مضت رجي شفاؤه. وما لم تمض فهو في عداده.

وعداد الحمى: وقتهـا الذي تعود فيـه. وفي الحديث (ما زالت أكلـة خيبر تعادني) أي : تراجعنـي ويعاودني ألم سمها في أوقات معلومة.

* * *



عبور الربع الخالي

رحلة توماس بيرترام

محمد همام فكري *

يعتبر الرحالة البريطاني الشهير توماس سيدني بيرترام Thomas Bertram (١٨٩٢ ــ ١٩٥٠م). من وجهة نظر المؤرخين رحالة محترفا.. ذلك لأنه أول من عبر الربع الخالي وما أدراك ما الربع الخالي في ذلك الوقت.. عندما بدأ رحلته من ظفار في جنوب شبه الجزيرة العربية الى شبه جزيرة قطر على الخليج العربي في بداية الثلاثينيات من هذا القرن وسبق بذلك الرحالة الأوروبيين وعلى رأسهم عبدالله فيلبي الذي تخصص في دراسة شبه الجزيرة العربية وبقي فيها لأكثر من ثلاثين عاما وكانت أغلى أمانيه أن يكون أول من يعبر الربع الخالي، فالربع الخالي خال مجازاً من أشكال الحياة كالنباتات والحيوانات، لصعوبة ووعورة ظروف الحياة المناخية فيه، وهو يشكل في المساحة ربع مساحة شبه الجزيرة العربية بأكملها إذ تصل مساحته الى حوالي «مائتي الف ميل مربع» أي انه أكبر من مساحة بعض الدول الكبرى كفرنسا مثلا.

★ كاتب مصري.

★★ عدسة : ويلفريد ثيسيجر.

وإذا أردنا أن نلقي نظرة على الرحالة لتتبع تكوينه فلنبدأ من طفولته فقد تعلم في مدرسة القرية ثم تلقى دروسا خاصة حتى تأهل للحياة، والتحق بالجيش سنة ١٩٠٨م وترقى فيه الى أن شغل وظيفة ضابط سياسي في جيش الحكومة البريطانية في العراق خلال الحرب العالمية الأولى في المكتب السياسي برئاسة السير ارنولد ويلسون، كما عمل مستشارا للحكومة العربية في شرق الأردن عام ١٩٢٢م وعين وكيلا سياسيا في عدن.

يذكر «روبن بدول» انه عين عام ١٩٢٤ وزيراً لسلطان مسقط وعُمان الذي اصطحبه في عدة زيارات ورحلات الى المناطق الشرقية لساحل عمان وقد استفاد توماس من هذه الرحلات في تأليف كتب هامة عن الجزيرة العربية منها: Arabia Felix, Across The Empty Qarter of Arabia, 1932 وفيه قدم وصفا رائعا لرحلاته التي عبر فيها الربع الخالي تضمن خريطة هامة ودقيقة للربع الخالي استعان بها فيما بعد فيلبي في رحلاته في شبه الجزيرة العربية.

ومن مؤلفاته أيضا كتاب «العرب» . The Arabs, 1940 U.K. يقول فيه ما موجزه ان العرب قضية الذين تركوا الأثر العميق في العالم.. إضافة الى مقال بعنوان : The Kumzar Dialect of The Shihuh Tribe of Arabia, 1930, U.K. ونشر هذا المقال في المجلة الآسيوية الملكية عام ١٩٣٠م تناول فيه اسرار اللهجة الكمزارية وهي لغة آرية الأصل دخل فيها العديد من الألفاظ العربية.

لقد كان هدف توما س الرئيسي هو عبور الربع الخالي. ولحسن الحظ أنه كان لديه متسع من الوقت ليعد نفسه' وفي الفترة ما بين ١٩٢٧ ــ ١٩٢٨م ، قام برحلة الى ظفار على ظهر جمل لمسافة ٦٠٠ ميل وكانت بمثابة رحلة تجريبية استعدادا لعبور الربع الخالي، وفي فصل الشتاء التالي ركب باتجاه الشمال حتى وصل الى حافة رمال الربع الخالي بعد أن انخرط في حياة البدو وحصل على ثقة رجال القبائل وأخذ يتصرف تماما كأبناء المنطقة فأطلق لحيته ولبس لباسهم وأكل وشرب كما يأكلون، ويشربون وأقلع عن التدخين وأنجز رحلتين هامتين من رحلات استكشاف الجزيرة العربية.

إختراق الربع الخالي

لقد حاول عبور منطقة الرمال الكثيفة عدة مرات، ولم يتح له الوصول الى غرضه إلا في شتاء عام ١٩٣٠ ــ ١٩٣١م، ففي ذلك الوقت أكمل عدته للسفر من ظفار بجنوب عُمان على شاطيء المحيط الهندي ماراً بسلسلة جبال القارة المشرفة على المحيط الهندي ومؤخرها يتصل بإقليم المهرة المعروف في تلك الجهات بالنجد ، وفي يوم ١٩ ديسمبر سنة ١٩٣٠م كان بقرب شيصور التي تبدأ منها المنحدرات الشمالية لمنطقة النجد هذه حيث المنتهى الجنوبية لمنطقة الرمال وقد استغرق اختراقه الرمال من شيصور الى قرب شبه جزيرة قطر ما يقرب من شهر.

الأولى: كانت عند جنوب شرق حدود الربع الخالي بالقرب من رأس الحد عند ظفار.

والثانية : من ظفار الى مسافة مائتي ميل من الداخل.

وتغطي هاتان الرحلتان أكبر جزء تم استكشافه في أي منطقة في العالم.

ويمتاز توماس بأنه يسجل مشاهداته بأسلوب أدبي بليغ ينسجه في سرد قصصي شعبي وكان هذا النوع هو المتداول بين البدو كاحتفائه بسيرة بني هلال، كما حاول أن يقارن بين سيرة بني هلال وحياة البدو في زمانه (في الثلاثينات) عندما كان وزيراً لسلطان مسقط وعُمان التي تركها عام ١٩٣١م، وقد أثر فيه كثيرا هذا التراث فأولاه اهتمامه عندما عاد الى أوروبا بعدها عاد مرة أخرى الى البلاد العربيةحيث أصبح أول مدير لمعهد الدراسات العربية الموجود حاليا في شملان بلبنان.

قام بنشر الدراسات التمهيدية عن القبائل التي قابلها في رحلته الأولى، كما نشر كذلك بعض الدراسات الهامة الخاصة باللغة التي يتحدثها الشيحوح في شبه جزيرة مسندم، مع ترجمة لمفرداتها ونشرها عام ١٩٣٠م.

يجمع المؤرخون على أن مساهمة توماس الكبرى تكمن فيما قدمه من معلومات قيمة عن الربع الخالي (الجغرافيا والإنسان).

ففي وصفه لرمال الصحراء عن الربع الخالي يقول:

«كم هي مدهشة منطقة التلال الرملية العظمى، عندما شاهدتها للوهلة الأولى، حيث نجد محيطا شاسعاً، فهي مرتفعات مفاجئة هنا ووديان متدرجة هناك، دون أن تشاهد أي بقعة خضراء، والتلال من مختلف الأحجام ولكنها غير متناسقة مع بعضها وترتفع التلال طبقة فوق طبقة كمنظومة جبلية ولا وجود لظلال هناك، فأشعة الشمس تكاد تكون عمودية».

ويقول أيضا:

«وهناك لحظات شاهدنا فيها منظراً خلابا يفيض جمالا وحسناً حيث بدت جبال الرمال بتصميمها المعماري البديع بلون أحمر وردي تحت سماء صافية وضوء ساطع، إنها طبيعة جميلة خلابة لا ينافسها إلا جمال يوم شتاء من أيام سويسرا».

ويضيف :

«استطاعت صحراء الربع الخالي تلك الصحراء العذراء الكبيرة في جنوب شبه جزيرة العرب أن تستحوذ على انتباه «ويلستد» و«ريتشارد بيرتون» كما استحوذت على انتباه كل رجل أبيض أقام في شبْه جزيرة العرب، كما أغرتني أنا الآن، ومنطقة الربع الخالي يمكن تشبيهها بسيدة وقور، تومىء للإنسان أن يمتنع عنها، كان هذا هو انطباعي الأول بالنسبة لها، ولكن لم أتعلق بهذا الوهم الذي سببه الغزو المباشر والنهائي،وكان قلب الرمال يحتاج مني الى خبرة وتجربة وكان طموحي وقتها محدداً بنطاق الحدود الجنوبية للأراضي وكان هذا كافيا لأنها تمثل مساحة كبيرة ولكن بالأسف ففي مقالي الأول كان علي أن أجد نفسي متجهاً الى البداية..».

وتحت عنوان «ملاحظات جغرافية عن الربع الخالي» يقول ما خلاصته:

«هو جميع المنطقة الواقعة جنوب شرق الجزيرة العربية، والقبائل التي تعيش فيه ليس فيها من يفهم معنى كلمة الربع الخالي أو يسميه بذلك. وهي صحاري يتكون ثلث مساحتها في الشرق والجنوب من منحدرات خالية من كل زرع، وبقيتها بحار من الرمال من الشمال والغرب، وللقبائل مناطق إقامة في المنحدرات من الرمال، لها أسماء معروفة عندهم، وفيها ما يسمى باسم القبيلة القاطنة فيه، أو اسم الوادي الذي يخترق تلك الناحية.

وبين رمال الحدود الشمالية تقوم سلاسل من جبال الجبس على شكل حدوة الحصان، تمتد قاعدتها الى الحدود الوسطى الجنوبية، في مناطق أم غريب وخرخير وعروق الذاهبة ومنيور ورجا آت.

وفي حدوة الحصان تلك لا تجد إلا القبائل التي تسكن مناطق الرمال الكبرى وهي آل مرة في الشمال الغربي وآل رشيد (غير أمراء حائل) في الوسط الجنوبي والعوامر والمناصير على نطاق أضيق من الأولين في الشمال الغربي.

أما في خارج حدوة الحصان، بينها وبين المنحدرات تظهر رمال الحدود وبعض قبائل المنحدرات تستفيد منها موسميا ومن هذه القبائل في شرقيها أبو شمس والدروع والحراسيس وعقار، وفي الجنوب. . بيت كثير والمناحل وسعر وكرب، وترتفع على جوانحها الثلاثة، ففي الشمال الشرقي تبدأ سلسلة هجر في عُمان وفي الوسط الجنوبي سلسلة ظفار وفي الجنوب الغربي جبال حضرموت ونجران.

وتوجد رمال متحركة كثيرة تشبه الملح الأبيض في أم السميم لا يجرؤ على عبورها إلا بدو الدروع.

آثاره

ترجمته : ست وعشرين مقامة من مقامات الحريري (١٨٥٠م).

* لهجة قبيلة شيحوح، مع ترجمة لمفرداتها (١٩٣٠م).
* الانذار والغزوات في العربية (١٩٣١م).
* العربية السعيدة (١٩٣٢م).
* الربع الخالي (١٩٣٢م).
* العرب : نهضة وحضارة ثم سقوط وانتعاش (١٩٣٧م).

وله عدة مقالات في مجلة الجغرافية منها:

* الربع الخالي (١٩٢٩ ـ ٣١).

كما نشر في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية مقالا بعنوان:

* من لهجات الجزيرة العربية (١٩٣٠).

قبائل جنوب الجزيرة العربية في مجلة معهد علم السلالات الملكي (١٩٢٩ -٣١) وأسرة البوسعيد في عُمان من ١٧٤١ الى ١٩٣٧ (تقارير المجمع البريطاني ١٩٣٨م).

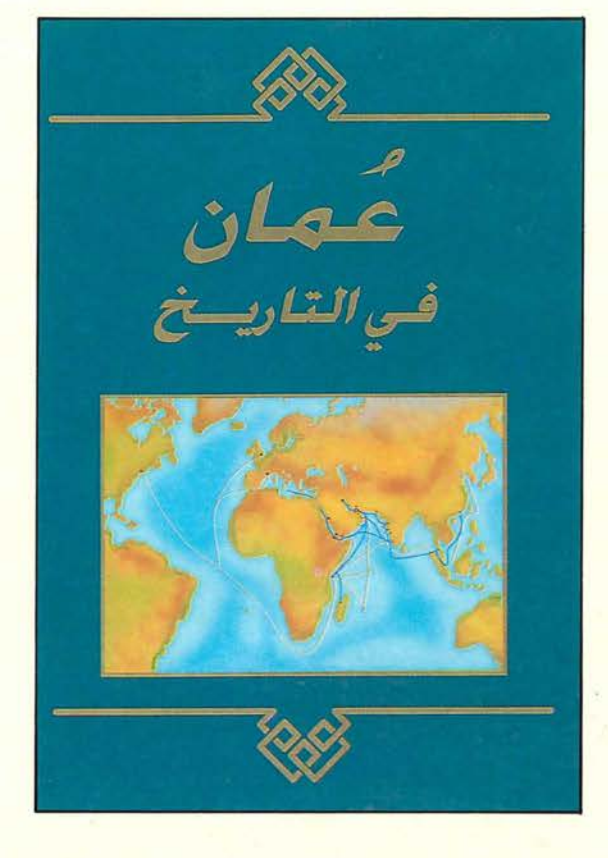
المراجع

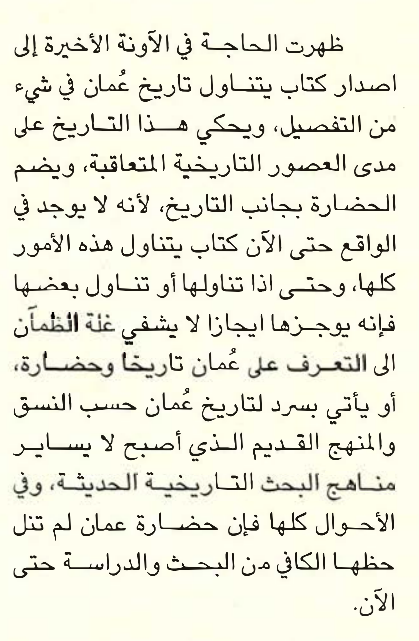
- برترام توماس: مخاطر الاستكشاف في الجزيرة العربية، ترجمة محمد بن عبدالله، ١٩٨١م، وزارة التراث القومي والثقافة، عُمان، ص ٥ - ٧.
- نجيب العقيقي: المستشرقون، ثلاثة أجزاء، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٤م، ص ٥٢٩ - ٥٣٠.
- Thomas Bertram, Arabia Felix,
- Thomas Bartram Across The Empty Quarter of Arabia, U.K. 1932.
- Thomas Bertran , The Arabs, 1940 U.K.

* * *

الكتاب:

عُمان في التاريخ





ظهرت الحاجة في الآونة الأخيرة إلى اصدار كتاب يتناول تاريخ عُمان في شيء من التفصيل، ويحكي هذا التاريخ على مدى العصور التاريخية المتعاقبة، ويضم الحضارة بجانب التاريخ، لأنه لا يوجد في الواقع حتى الآن كتاب يتناول هذه الأمور كلها، وحتى اذا تناولها أو تناول بعضها فإنه يوجزها ايجازا لا يشفي غلة الظمآن الى التعرف على عُمان تاريخا وحضارة، أو يأتي بسرد لتاريخ عُمان حسب النسق والمنهج القديم الذي أصبح لا يساير مناهج البحث التاريخية الحديثة، وفي الأحوال كلها فإن حضارة عمان لم تنل حظها الكافي من البحث والدراسة حتى الآن.

ومن أجل توفير المعلومة الصحيحة وسرد الوقائع التاريخية الحضارية لمراحل الحقب العمانية عبر العصور والأزمان.

قامت وزارة الاعلام - العمانية بطبع كتاب «عُمان في التاريخ» باللغتين العربية والانجليزية.

إن كتاب «عمان في التاريخ» هو نتاج الجهد الكبير الذي بذل من أجل كتابة أول تسلسل تاريخي لعُمان بأسلوب بحثي حديث. لقد استغرق هذا العمل جهد كبار العلماء العرب الذين قاموا بإجراء دراسات موسعة، قامت بمراجعتها لجنة خاصة، طرح بعدها هذا العمل للنقاش على مدى أربعة أيام بجامعة السلطان قابوس في سبتمبر عام ١٩٩٤م.

وقد شارك في الندوة أكاديميون من مختلف المؤسسات العلمية في العالم العربي.

ينقسم الكتاب الى خمسة أجزاء مرتبة على شكل أبواب يضم كل باب منها مظاهر معينة من التاريخ العماني.

فالجزء الأول من الكتاب يهتم بالظواهر الجغرافية والبنية البشرية الى جانب الدراسات المتصلة بالبنية الأرضية والاجتماعية والسياسية للدولة العمانية.

أما الجزء الثاني فيعود بالقاريء الى الحقب المبكرة من تاريخ عُمان مع وصف للهياكل الاجتماعية في تلك الحقب.

الجزء الثالث يحدثنا عن الوضع في الدولة منذ فجر الاسلام وحتى أيام الرحالة ابن بطوطة في القرن الثامن الهجري / الرابع عشر الميلادي.

ومن خلال الفصل الرابع يستعرض لنا الكتاب الشخصية الفريدة لعُمان من مختلف الجوانب التاريخية: فالأباضية قد لعبت دورا كبيرا في تشكيل المجتمع العُماني، كما إننا نستطيع أن نتعرف على عدة مظاهر حضارية للتراث العماني من خلال فن المعمار والتقاليد البحرية.

الباب الخامس للكتاب ينتقل بنا من تأسيس دولة اليعاربة وجهود الإمام ناصر بن مرشد لتوحيد الدولة الى استعراض كامل للدولة البوسعيدية منذ نشأتها وحتى بزوغ فجر سلطنة عمان الحديثة.

إن كتاب «عُمان في التاريخ» هو أكثر المعالجات شمولية للتاريخ العماني والتي تم نشرها حتى الآن. فهو لا يقدم لنا مجرد صورة للماضي العريق لعُمان، ولكنه يعتبر مرجعا هاما لكل الذين يحاولون التعرف على حاضر الجزيرة العربية من خلال دراستهم لتاريخها. ولنا قراءة قادمة للكتاب..

سليم بركات: في روايته

معسكرات الأبد



طـه خليـل *

ما يزال الشـاعر والكاتب سليم بركـات يشرع في كتابته في الأجواء والعوالم الكردية وتبدأ روايته «معسكرات الأبد» بمشهد لصراع عنيف بين ديكين «رش» و«بلك» ومن خـلال سرد الكاتب لحيثيات ووقـائع هذا الصراع يحدد لنا في الوقت نفسـه، القطعة الجغـرافية التي سـتدور عليهـا أحداث الـرواية فيما بعد: وفي دورانهما المتحفز، كـانا يتركـان آثارا خشنـة في الطين الخريفي على الهضبة المشرفة على الجسر الذي يصل السهل الكبير بالبلدة المتناثرة شمالا، في آخر حقـول القمح المشطـورة بـالطريق الأسفلتي، المتعرج كخاطرة لن تستكمل. ص ٧.

يـرصـد الكـاتب في روايته هـذه، كما في روايتيـه السـابقتين «فقهاء الظلام» و «الريش» حياة عائلـة كردية، في مدينته «المتناثرة شمالا»: قـامشلي، حيث يـؤرخ من خـلالها لحيـاة شعب منسي في الشرق (الشعب الكردي). يـؤرخ لوجوده «الأثنوجيـوغرافي» في تلك الأرض المباحة لما يهيئه لها الآخرون دائما.

عـائلة «مـوسى مـوزان»، أو بـالأحرى بنـاتـه الخمس: «هدلة، بسنة، جملو، زيري، ستيرو» وحفيدته «هبة» (ابنة هدلة وأحمد كـالو)، ست نسـاء يعشن في منـزلين بعد مقتل والـدهن ووالدتهن «خاتـون نانو» ومعهما زوج هدلـة ووالد هبة «أحمد كـالو».بأيـد مجهـولة في مكـان قـريب من الثكنـة العسكريـة الفرنسية. (تقع أحداث الرواية في أواخر أيام الوجود الفرنسي في المنطقة). من الصعوبة - كما أعتقد - حصر أحداث الرواية هذه بملخص قصير، كما تعودنا أن نفعل حين الكتابة عن رواية ما، وهذه احدى المزايا التي تميز كتـابات سليم بركات - لاسيما في روايته هـذه وروايته «أرواح هنـدسية» - من قبل - فـالأحداث والاستطرادات تتراكم من خلال استهامات وتـوليدات، توجدها مصائر «واقعيـة - فـانتـازية!» لكائنـاته الـروائية أكـانت هذه الكائنـات بشرا أم حيوانات، أم نبـاتات أم طيـورا، أم أمكنة وكل كائنـاته الروائية هـذه حائرة، وقلقة، تقـدم على الشيء، ثم تنفر منـه لشيء آخر! وبـذلك فـان أيـة محاولـة تصنيفية يقـوم بها الدارس لعمل سليم بـركات هذا، هو ضرب من الخيـال!. فهو في

* كاتب سـوري.
* اللوحة للفنان جميل شفيق - مصر.

كتاباته محارب عنيف، عدته لغة هائلة في ثراء مفرداتها، وجمله اللغوية هي بمثابة فيالق عسكرية تتوزع على كل أطراف الرواية،وهو يوجهها، ويقودها بخيوط دقيقة وقوية، يستمدها من تاريخه الشخصي، ضمن نطاق الحياة الكردية، وطقوسها المباحة لأقدار و«مهازل» تاريخية.

ولكن الكاتب لا يستغل، قطعا، تفوقه «الاستراتيجي» اللغوي هذا لاستيهام القارىء ،وجره لعوالم لا معنى لها على الصعيدين الفني الحسي والمعرفي، كما يفعل بعض كتاب (الرواية الشعرية).

حيث تستهويهم «اللعبة» فينسون أشخاص الرواية وأقدارهم، ومشاغلهم ويستمرون في عملية التسول اللغوي الى حد الوصول الى الثرثرة اللغوية، أيا كانت درجة ومستوى البناء اللغوي لديهم، لكن سليم بركات يربط أرجل شخوصه باللغة، ومهما بعدت به المسافات اللغوية فانه يظل يقدم إلينا حالة وصورة الشخص الذي يرسمه في ذهننا،ودون انقطاع.

وعلى الرغم من أن الكاتب يقسم روايته الى فصول عديدة: (الموازين والسلالم، المياه وحرائقها ، كمائن الفراغ، أحلاف الغيم، القيامة). فانه لا يبدد من آلية تسلسل الأحداث، بل إن هذه العناوين بحد ذاتها هي إضافات أخرى لحالة الانطواء والعزلة في نفوس أشخاصه، أولا .

وثانيا : تأكيد للغة استبطانية تدعونا للدخول في عالم روايته (السحري) إلا انه عالم موجود لكنه معزول، وبعيد عن متناول أيدي الباحثين وعلماء الأجناس والجغرافيات، وربما هذا ما يستدعي من الكاتب ان (يغالي) في تقديمه لكل هذه التفاصيل، والدقائق في الحياة اليومية لأشخاصه، لاسيما النساء،فلهن دائما، الحضور الأكثر ، والأخصب في كتاباته.

والآن ليس لي إلا أن أوجد خطوطا رئيسية، تسير عليها الأحداث في «معسكرات الأبد»:

١ – أحداث ترسمها بنات موسى موزان، وحفيدته هبة.

٢ – أحداث تحركها شخصيات موسى موزان، وزوجته خاتون نانو، وصهرهما أحمد كالو، ومن ثم حين يعودون أشباحا بعد مقتلهم.!

٣ – أحداث يقوم بها ضيوف طارئون، «مكين وأختاه: نفير وكليمة»، ومعهم «حمال الأمتعة والأقفال يدعونه بـ «الكلب».!

٤ – أحداث تتعلق بأعمال الحامية الفرنسية فوق الهضبة وفي المنطقة بشكل عام.

٥ – أحداث يشترك بها الديكان «رش» و «بلك» وثلاث إوزات،وكلبان «توسي وهرشه».

٦ – أحداث متفرقة تتعلق بانتفاضات (انتفاضة الشيخ سعيد آغا الدقوري) وبدو.. وغجر.. وهداهيد والسائق نعمان حاج مجدلو، وحارس النهر جاجان بوزو، وطيور و.. و..الخ.

ومن خلال هذا الترسيم، أو الفرز (القسري) يمكن لنا الآن أن نتحدث عن البنية ، أو الهيكلية التي تقوم عليها الأحداث الروائية في «معسكرات الأبد»:

بعد أن يزوج موسى موزان ابنته هدلة بـ «أحمد كالو» ينضم هذا الأخير الى العائلة، تاركا والديه وأخوته، وما أن يعلن سعيد آغا الدقوري عن انتفاضته المزمعة ضد الوجود الفرنسي حتى يقرر موسى وصهره أحمد الالتحاق بها، فيذهبان الى بلدة «عامودا» للانضمام الى رجال الدقوري؛ لكنما الانتفاضة تنكسر ويتشتت شمل المنتفضين، بين قتيل وجريح وفار، كيف لا، وهم يحاربون بالعصي، وبعض الأسلحة البدائية، على ظهور الخيل والبغال، جيشا قويا يستخدم الطائرات، والمدافع وفي آخر معركة بين الطرفين، يفر الدقوري باتجاه الحدود نحو كردستان الشمالية (في تركيا). ليختفي من الأحداث، بعد مصير مجهول ويعود بعد فترة شبحا، يشارك الأشباح الأخرى في تحريك أقدار الآخرين على «قيد الحياة».

أما موسى موزان وصهره أحمد كالو فينجوان من الموت، ويعودان الى «البلدة المتناثرة» كي يقوما بعمل آخر، وهو فتح ساقية أو مجرى مائي من النهر الصغير المار بالقرب من الهضبة محاولين إيصال هذا المجرى الى بيت غامض، تخفيه أشجار التوت، حيث ينبعث من أساسات هذا البيت دوي هائل كصوت الطاحون، وحين يسأل أحمد كالو عن هدفهما من هذا العمل اليومي الشاق، يرد عليه موسى موزان قائلا: لابد من مياه يا أحمد، لابدمن مياه ليبقى مختبئا هناك، مشيرا بيده الى المنزل غربي الجسر. ص ١٠٣.

وهذا المختبىء هو «المخلوق الناري» كما يسميه الكاتب، وكما يصفه موسى لصهره،ولذلك فعليهم أن يوصلوا المجرى بأساسات هذا البيت ليتبرد جسم المخلوق هذا؛ ويظل المخلوق الناري مختبئا في ذلك البيت المهجور، وكأنه القدر الأخير لشعب كامل، يخفي آخر أثر منه كي لا يلغيه المتسلطون وقد قرروا أن يلغوا ويمحوا كل ما يدل على معالم وهوية هذا الشعب: ص ١٠٤.

أما بنات موسى موزان وحفيدته هبة، فيحركن الأحداث عبر خيوط خفية وهمهمات (نسائية) لا سيما حين يرقدن في أسرتهن استعدادا للنوم، إذ يستعدن تفاصيل اليوم والعالم من حولهن وينسجنها بخيالاتهن المريرة ويثرثرن عن أشياء يتداخل فيها الواقعي بالخيالي والأسطوري باليومي، وهبة هي الأكثر حضورا في مسرح الأحداث، صبية فضولية بالمعنى الشمولي والأكبر، تبحث عن أي شيء وفي، كل شيء وهي لم تر طائرة من قبل، ولا السينما، ولا السفن، إلا ما سمعته من خالتها «ستيرو» وهي تصف لها صورة لسفينة «نوح» التي رست على جبل «جودي» هذا الجبل الذي يقع في الطرف الآخر من الحدود القريبة من منزلهن (في كردستان تركيا) وهبة هي الرسول الأكثر سرعة في نقل أخبار المستأجرين لمنزلهن

الغربي، لأمها وخالاتها، بل أنها ترافق أباها وجدها أثناء عملهما اليومي، في حفر الساقية تلك، كما وانها تحاول مع المستأجرين، فيما بعد الوصول الى ذلك البيت – حيث المخلوق الناري – وقد صار هذا الأمر يعنيها، دون أن تعرف لماذا وكيف؟ وكان جدها موسى موزان يشرح لها الكثير عن ذلك البيت، والمخلوق الناري؛ وتدفعها رغبة غامضة؛ ذات مرة أن تقوم بعمل ما ضد هؤلاء الجنود الفرنسيين، بعد مقتل والدها وجديها: وقد حاذت هبة آخر مركبة تشكل مؤخر القافلة،وهي لم تكن غير «جيب» عسكرية؛ تقل جنديين؛ . وهما يلويان عنقيهما صو ب هبة الراكضة، التي لم تفارق عيناها وجهيهما .. وبغتة توقفت الفتاة عن الركض.. لتستل حجرا ملء قبضتها وتتابع بعد ذلك ركضها صوب الجيب من جديد... فيما لاح للفتاة،للمرة الأولى، شبح بندقية مركونة الى فخذ الرجل .. فخففت من هرولتها، ثم أرخت يدها المرفوعة بالحجر وتوقفت في منتصف الطريق الأسفلتي تشيع القافلة ببريق في عينيها لم يكن غضبا، بل هو لهفة الى المضي في لعبة تؤجل مرحها.. وقد أرخت هبة بعد ذلك قبضتها عن الحجر دون أن تسقطه. ص ٦٨ – ٦٩.

والنساء الخمس، إذن، يؤجرن المنزل الغربي لضيوف طارئين،دخلوا البيت أثناء غيابهن وحين عدن من التقاط الحشائش قرب النهر – الذي يحرسه جاجان بوزو، من قدر خفي – يها جأن بوجود هؤلاء في منزلهن ! (مكين وأختاه نفير وكليمة، والمخلوق حمال الأقفال والأمتعة، وكانوا يدعونه «الكلب»)!! وبعد مداولات ونقاشات يحسمن الأمر ويؤجرن المنزل لهؤلاء الذين يحملون معهم الكثير من الخرائط والرقائق والمعادن والأقفال، وكأنهم «بعثة للآثار» ويبدو انهم قد أتوا من كردستان الشمالية (في تركيا)، وفي الليلة الأولى، يدفع الفضول ببنات موسى لاكتشاف سر هؤلاء الضيوف، فيرسلن هبة تحمل لهم طعام العشاء، ومن ثم تستطلع أخبارهم، وحين تدخل غرفتهم تجد أن كل شيء قد تبدل، وكان مكين يجلس قبالة «الكلب» ينظر كل منهما في الآخر وبينهما قطع الحديد والأقفال في حين كانت كليمة متكئة بمرفقها على وسادة وأمامها رقعة جلدية مستطيلة عليها رسوم وخرائط عليها إشارات وخطوط ومربعات، تقول كليمة لهبة التي جلست تتفرس معها في الرقعة الجلدية : هذا جلد مرسوم عليه بيتكم.. وفي الأسفل .. هذا هو الجسر، تعرفين الجسر؟ واستطردت وهذا هو النهر «تعرفين النهر؟» فتمتمت هبة مؤكدة : تنزله إوزاتنا كل يوم،وهذه هي الهضبة أضافت كليمة .. ثم نقلت بصرها مسافة صغيرة : «هذا...» وتضيف هذا موقع الجن!

– أتعنين الجن حقا؟

–«الجن !» رددت كليم العبارة ضاحكة وهي تبدي استغرابا كأنما لم تتفوه باسم تلك المخلوقات قبل برهة ثم غمزت هبة بإحدى عينيها: «الجن؟» لابد انها تسكن هذا المكان» وطأطأت فاختفى وجهها في الظل الذي انسدل كقناع عليه: ألا تسمعين الصخب؟. ص ٣٤.

وبعد أن تشير لها كليمة على الخريطة وتشرح لها الأماكن موضعا إثر موضع بدأت الأسئلة المؤجلة عن ذلك البيت، الخفي بين شجرات التوت:

– لابد أن أحدا زار هذا البيت.

فردت هبة دون مقاومة : «أبي كان يزوره مع جدي».

– أبوك وجدك، قالت كليمة دون أن يكون في نبرتها أي تساؤل،فكرت هبة : «أبي وجدي من زمن بعيد».

وحين تعود هبة من عندهم، تبدأ أمها وخالاتها بالأسئلة عن المستأجرين، إلا أن هبة تتردد في الإجابات الكافية لفضولهن؛ وعندما يكتفين بما عرفنه من أخبار الضيوف، يقررن النوم إلا أن هبة لم تستطع النوم: بل ألقت فكرها الى مكين الذي بدا لها – حين نظرت إليه لحا، في جلسته قبال «الكلب» – قريب الملامح الى شخص ما، لم تتأكد ذاكرتها أنها رأته بل توجسته. وقد عمدت «هبة» الى مقارنة غير مفصلة بين «مكين» وأبيها «أحمد كالو» فتشتت حكمها.. بينما قربت هبة رأسها أيضا من وسادة أمها لئلا تسمع همسها خالاتها:

– أكانت لأبي غمازتان؟

غمغمت «هدلة» حروفا غير مفهومة ... كانت أبعد، قليلا، في فكرها، من أن يصلها سؤال هبة الصغير. وهو سؤال لم يصل – بالطبع – مسامع الكلبين «توسي» و «هرشة» المتكومين داخل فجوة في سور الخرنوب، ولو وصل مسامعهما لما حرك فيهما ساكنا ص٥٢.

وسليم بركات له الشأن الأكبر مع هذه الجهة، في كتاباته فالجغرافيا هي من الشواغل الهامة في هذه الكتابات، وللمكان سلطته الأقوى على الدوام، المكان بكل حيواته، من طيور ونبات وحيوان وإنسان. وله فلسفته الخاصة في تناول المكان: «إنها النعمة أن يراك المكان» وصمت برهة يتأمل وجه صهره المشتت في ظل نقابه: «نحن لا نرى هذا الذي نراه» قال ذلك مقتربا من صهره الشاب المغلوب على أمر أسئلته الخفية : «المكان هو الذي يرانا، يا أحمد» وكأنما استدرك الجملة التي كانت مدخلا الى محاورتهما ، فتمتم على نحو من يقنع شخصا، بكلام فيه يقين أخير: «حين يتغير المكان.. حين..» وتطلع من حوله مستجليا دائرة كبيرة من ذلك المدى الترابي:«نغادر هذه الهضبة، حين تتغير هذه الهضبة.» ص ١٣٠ – ١٣١.

وفي مكان سابق يقول على لسان موسى: «حين نعرف شخصا ما، نعرف المكان أيضا» ص ٨١ والكتابة عن المكان لا تأتي كتحصيل حاصل؛ بل نجد المكان يؤثر بالحدث الروائي ووحدة السرد مع العلاقة القوية بشخوص الرواية من جهة، ومن جهة ثانية بـ«المكان وكائناته» ثمة صلات عاطفية مكتومة أو معلنة يفصح عنها الكاتب بوضوح، فهناك عراك دائم بين الديكين «رش» و «بلك» وكأنهما الصدى الخافت أو الصورة الغامضة لبشر البلدة المتناثرة جميعهم وثمة كلبان «توسي» و«هرشة» وإوزات ثلاث وهداهيد ودجاج وغربان تمر مسرعة

من فوق الهضبة وهي تحدق بعينيها الى أقدار الأرض، ويفتتح – كما قلت – روايته بعراك الديكين هذا العراك الذي هو على الأغلب نذير حادث أو حوادث تقع، لكائنات حية، أو لا مرئية، حيث تشارك هي الأخرى في الأحداث (الأشباح العائدة): والأرجح انهما – كديكين لا ينطقان – لن يفسرا ذعرهما قط لأحد، إلا أن عيني شبح «خاتون نانو» كان في مستطاعهما رصد القلق العارم للطيرين، الذي هو مؤشر كل مرة على حدوث ما يحدث بين فترة وأخرى منذ الأزل أسفل الهضبة. ص ٢١٩.

والكتابة التاريخية هذه لا تأتي – كما قلت – ضمن سياق تاريخي محض، أو وصف لمشاهد من حياة آفلة، أو على شاكلة وصف سياحي! بل هي بحث عميق في ماهية ووجود هذه الهوية البشرية التي ينتمي إليها، فشخوص رواياته مكسورة، ومقبلة دوما على مصائر تراجيدية، وهناك على الدوام إحباط نهائي لكل البطولات الخرافية التي تقدم عليها هذه الشخصيات، ولعل هذا يعود الى ذاكرة الكاتب الطفولية، فالبقعة الجغرافية التي عاش فيها الكاتب طفلا، هي بقعة مريرة، عنيفة ومتوحشة. أطفال يضعون نبات الخرشنة في أنوفهم لتسيل دماؤهم ويتباهون بالذي تسيل دماؤه أكثر! هكذا أراد لهم الكبار، أن يقوموا بما عجزوا عنه، من قبل.

وهذه العودة الدائمة الى الطفولة لدى الكاتب، هي بمثابة اقتصاص وثأر من ذاك التاريخ كله فماذا كانت تفعل تلك المداحل والآلات على الهضبة في «معسكرات الأبد» ؟ لم يجرؤ أحد على إجابة كان يعرفها الكثيرون، ولا العمال كانوا ليسألون عن غاية ما يقومون به: إنهم بتحديد بسيط لم يسألوا عن غاية عملهم، إذ حسبهم – كما قيل لهم – ان يمعنوا في جعل السهل المترامي مستويا كظهر جندب، قبل رصفه بحجارة تفرغها الشاحنات أكواما ينهالون عليها بالمطارق حتى تتشظى رقيقة ثم تأتي المداحل فتسويها بالأرض. ص ١٣٦.

والجانب الآخر الذي أود التطرق له فهو الجانب الشعري في الرواية،، وأقول «الجانب الشعري» والواقع ان الرواية عند سليم بركات هي رواية شعرية، أكيدة، وهو ذو حساسية عالية في قضايا الوعي الجمالي اللغوي وكثيرا ما يقودنا – وعيه هذا – الى قراءة صفحات عدة في الرواية كقراءة شعرية فحسب، لولا أنه يعيدنا سريعا الى الحدث الروائي، أو الزمن الذي تلغيه هذه الكتابة الشعرية، وبذلك فالزمن في الرواية هو على الأغلب منداح وتدويري ويتم التعامل مع الزمن من خلال علاقته بكل شخصية على حدة، ففي الزمن الذي كانت «هبة» تهرول وراء الجيب العسكري، كان في الزمن نفسه تقوم الأشباح العائدة من موتها بمشاغلها والكاتب، يشير الى هذه المسائل الزمنية خلال سرده للأحداث، وهذه الاشارة من جانب الكاتب تأتي مقابل الزمن الملغي أثناء الكتابة «الشعرية» والتي هي إحدى ضرورات الحبكة الروائية المحكمة لديه، ومن هنا يمكن القول: إن هناك مستويات عديدة في اللغة الشعرية التي يصوغها الكاتب ويكتب بها روايته، إذ أن المستوى الأول والأهم لديه كما أرى هو ذلك النزوع أو الميل الشديد والعنيف نحو التكثيف اللغوي، حيث ينزاح «المباشر» أو «الوضوح» و«الانشاء المدرسي» الذي يقع فيه غيره من كتاب هذا النوع من الرواية. فلحظة التخيل للحظة هي التي تدفعه لهذه اللغة الشعرية، أو المجازية، ولا بأس من أن تكون الرواية هي الأخرى تحمل على صفحاتها ذلك الأفق المفتوح على نصوص مفتوحة على مدى مخيلة القاريء، ولم لا يكتب «الرواية بعدة الشعر، والشعر بعدة الرواية»؟ أليس غاية الكاتب في النهاية الاختلاف ؟ والذي يميز اللغة الشعرية لدى سليم هي أنها بمثابة الفعل المساعد لتفجير المعنى، حتى وإن كانت هذه اللغة لا تستخدم في غير المكان الذي حدده «الأسلاف» وأكثر اللغة مجاز، وليست حقيقة، كما يرى ابن جني.

ولهذا أيضا قد يصعب على الكثيرين اكتشاف ما يسمى بـ(المحلية) في هذه الأعمال، رغم إنها تكاد تضج وتتفجر لالتصاقها الشديد، بذاك العالم، الواقعي والوحشي والمجهول بالنسبة للآخرين، بل واقعية سليم و(محليته) هما منبع الغرائبية لديه، إذ يجهل القاريء المكان الذي يكتب عنه ومنه الكاتب، فمن يعتقد أن «جاجان بوزو» الذي لا عمل لديه إلا حراسة ماء النهر، ليلا ونهارا، أو مطاردة الغيوم، هي شخصية من أبناء أفكار الكاتب، فهذه مشكلته في فهم (الواقعية المريرة، أو حتى الواقعية الاشتراكية!) وليست مشكلة الكاتب.!!

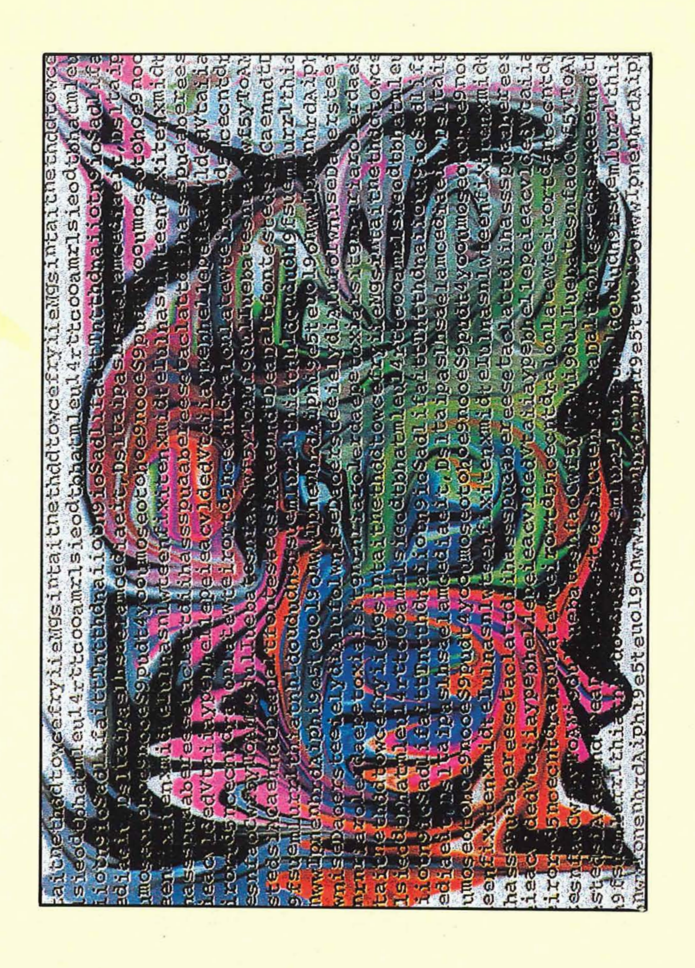
والحقيقة أن هذه الشخصيات (الأسطورية) ربما كان أغلبها على قيد الحياة، ما تزال في تلك البلدة «المتناثرة شمالا» – قامشلي – وهذا الواقع (السحري) لم يبتدعه الكاتب، ليبهر به القراء، وهولم يصنعه بكل تأكيد، بقدر ما هو من صنع «دول» و«أنظمة» أرادت له أن يكون هكذا، فكان. وسليم بركات يدخل هذا (السحر المرير) بلغة هي من حقه أن يتخذها (سلاحا) ليقتص من كل الأحداث والغرائبيات التي عاشها هناك. ومثلما افتتح الكاتب روايته بعراك الديكين «رش» و «بلك» فهو ينهي الرواية بهما وكأنهما الشاهدان الوحيدان، يتعاركان على حقيقة مخفية، ومخيفة، هي حقيقة ذاك «الشمال» الذي يتجه إليه سليم بركات كلما فرش أمامه سجادة الكتابة، ليكتب.

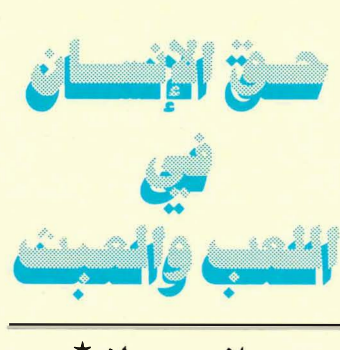
يتحدث في آخر سطوره عن الديكين: «كانا دون صوت في عراكهما هذا، على غير عادتهما التي درجا فيها على الصياح الاستعراضي الكثير،.. أما ريشهما فلم يكن ريشا ذلك اليوم بل هالات من شحوب الغيم تمس جسديهما وتنفصل، تتمزق وتلتحم، وهما يتدحرجان دائريا على الطريق الاسفلتي المنحدر شمالا صوب الجسر الصغير الذي لا عمر له. وحين جاوزا الجسر انحدرا غربا، من الحافة العالية للطريق، ليغيبا بين شجرات التوت. ص ٢٧٠».

وبعد، قد يجد القاريء نفسه ينزلق هو الآخر «شمالا» ويتجه صوب شجرات التوت، التي تخفي ذلك البيت الغامض، حيث المخلوق الناري، وهناك، حين نصل الي سؤال يمكن لنا أن نلقيه على شبح أكيد، متبق من آثار ذلك المخلوق الذي رحل الى جهة ..! المياه؟!

***

ويستان أودن في «محنة الشاعر في أزمنة المدن» *





حق الإنسان في اللعب والعبث

سلام سرحان *

يؤشر أودن (Wystan Auden)، الشاعر والناقد الأمريكي، الإنجليزي المولد (١٩٠٧ - ١٩٦٧)، في كتابه «محنة الشاعر في أزمنة المدن» واقع الانهيار التراجيدي لمكانة الشاعر في أزمنة المدن الحديثة وعمق المواجهة والاصطدام بين رؤيته الجمالية، ونفعية المدينة، ذلك الانهيار الذي جاء نتيجة «فقدان الفنون الجميلة لبعض قيمتها». فهو يرى أنه منذ اختراع الطباعة وانتشار القراءة والكتابة، لم يعد للشعر قيمة منفعية كوسيلة لانتقال المعرفة والتراث من جيل الى آخر، وبذلك أصبح فنا «بحتا» بعبارة أخرى نشاطا لا يرجى منه كسب مادي، كما أن المجتمع الذي أصبحت تهيمن عليه «قيم تتماشى مع مصلحة العمال»، لم يعد فيه عمل الفنان مقدسا، خلافا لما كان عليه حال غالبية الحضارات السابقة، حتى أن الأعمال الفنية أصبحت موضع شك وريبة، وفي أفضل الأحوال فان كتابة الشعر «أصبحت تعتبر هواية خاصة، لا ضرر منها».

هكذا أصبح عصرنا يخجل من إنجازاته في ميدان الفنون الجميلة الصرفة، مقارنة بما أنجزه في مجال تصنيع الأدوات التي تحقق فائدة عملية كالطائرات والمعدات الثقيلة، والسدود، وكأن المدينة تقول للموظفين العاملين فيها «ان الجسم البشري أكثر تعقيدا مما يجب أن يكون عليه بالنسبة للعمل في هذا العصر، وستكونون أكثر سعادة وستعملون بشكل أفضل اذا كان أقل تعقيدا».

---

* كاتب عراقي.

** اللوحة رسم بالكمبيوتر من أعمال طيفور البيلي - السودان.

وإذ ينصح الشاعر بألا يساوم نفعية المدينة على رؤيته الجمالية، يرى أودن «أن على الشاعر والرسام والموسيقي أن يقبلوا بالانفصال التام في فنهم بين الجميل والمفيد كحقيقة واقعة، واذا تمردوا على ذلك فقد يقعون في الخطأ» حتى أنه يشك في أن تولستوي كان مقتنعا برأيه حين قال «إذا تم الفصل بين الجميل والمفيد لن يبقى هناك فن» فهو يرى أن نظرية الفن الملتزم والفن الدعائي هي امتداد للهرطقة، «وعندما يقع الشعراء فيها لا يكون ذلك بسبب اهتمامهم بالتوافه، بل لأنهم يحنون لماض كان للشعراء فيه مكان مرموق».

كما يرى أن هناك نوعا آخر من الهرطقة، تتمثل في «محاولة إسباغ منفعة سحرية خاصة على الناحية الجمالية، الأمر الذي يؤدي بالشاعر الى التفكير بأنه يخلق عالمه الذاتي من لا شيء، وإن العالم المرئي لا يعني شيئا بالنسبة إليه» من هنا يجد أودن أن مالارميه (Mallarme) الذي فكر في وضع كتاب مقدس لدين عالمي جديد وكذلك ريلكه (Rilke) مهرطقان من هذا النوع، فرغم أنه يرى أن كليهما عبقري، ومع إعجابه بهما، فإن إنطباعه الأخير عن أعمالهما «هو أنها زائفة».

وحين ينحاز الى الشاعر المثقف – واكاديميا إذا أمكن – رغم إنه لا يعول على ذلك بأن يسهم في ثقافته الشعرية، إلا بشكل عرضي وليس بموجب تخطيط، فانه يسرح في أحلام يقظته ليتصور المنهج الدراسي لـ «كلية الشعراء» فيشترط في المنتسب إلمامه بواحدة على الأقل من اللغات القديمة كاليونانية بالإضافة الى لغتين حديثتين، وأن يحفظ آلاف أبيات الشعر في هذه اللغات غيبا. ثم يرى بألا يوضع في مكتبة تلك الكلية أي كتاب في النقد الأدبي، والتمارين النقدية الوحيدة المطلوبة من الطلاب هي نظم أشعار المحاكاة، ويرى بعد ذلك أن على الطلاب كافة دراسة مقررات في النثر والبلاغة والفلسفة والآداب المقارنة، وعليهم اختيار ثلاثة مقررات في الرياضيات والتاريخ الطبيعي والجيولوجيا والأرصاد الجوية وعلم الآثار والميثولوجيا والطقوس الدينية والطبخ،ثم يضيف الى ذلك أن على كل طالب أن يقوم بتربية حيوان أليف وفلاحة حديقة.

وإذ يرى أن على الشاعر ألا يثقف نفسه فقط، بل وأن يفكر في كيفية كسب رزقه، فمن المثالي لديه، أن يحصل الشاعر على عمل «لا ينطوي بأي شكل من الأشكال على أي تلاعب بالكلمات. وإذا كان عليه، وهو يفتش عن عمل يعيش منه، أن يختار بين أن يكون مترجما أو معلما أو صاحب قلم في الصحافة الأدبية أو كاتب نصوص إعلانية فعليه أن يختار الأولى لأن المهن المتبقية ضارة بالشعر، وحتى الترجمة فانها لا تحرره من حياة أدبية بحتة».

ويرى أودن أن الاسلوب المميز في الشعر الحديث هو النبرة الصوتية الحميمة، حديث شخص لشخص آخر لا لجمهور كبير، ذلك أن الشاعر الحديث عندما يرفع صوته يصبح دجالا. أما بطل أودن المميز، فهو ليس «الرجل العظيم» ولا «الثائر الرومانسي»، بل هو الرجل أو المرأة في أي ميدان من ميادين الحياة، الذي يستطيع (على الرغم من الضغوط العامة في المجتمع الحديث) الحفاظ على هويته وسمته الخاصة.

ويجد أودن أن نظرتنا العالمية الحاضرة التي جعلت العمل الفني أكثر صعوبة مما كان عليه نتجت عن أربعة أسباب: أولها؛ فقدان الايمان بأزلية العالم المادي، ذلك أن علوم الفيزياء والجيولوجيا والبيولوجيا قد استبدلت العالم الخالد بصورة للطبيعة ليس فيها الآن ما كان فيها بالأمس أو ما سيكون فيها مستقبلا. أما ثانيها فهو، فقدان الثقة في مغزى الظواهر الحسية وأهميتها، فالعلم الحديث قضى على إيماننا الساذج بما تدركه حواسنا، وأخذ يملي علينا بأن ليس في مقدورنا أبدا معرفة ماهية العالم وثالثها هو، فقدان الايمان بنموذج للطبيعة البشرية التي ستحتاج دائما الى العالم نفسه الذي ابتدعه الإنسان لتشعر فيه بالراحة والأمان. والسبب الأخير هو «اختفاء المفهوم التقليدي لعبارة «العالم العام» كمجال للكشف عن الأعمال الشخصية».

ونتيجة لذلك، يرى أودن بأن الفنون بعامة، والآداب بخاصة، قد فقدت الموضوع الإنساني التقليدي الرئيسي، وهو الانسان الفاعل وصانع الأعمال العامة.

ويؤشر أن من أوجه غرابة عصرنا، أن الهدف الأساسي للسياسة في كل مجتمع متقدم ليس سياسيا، أي أنها لا تعني بالبشر كأفراد ومواطنين بل تتعامل معهم كأجساد بشرية فقط، ومخلوقات ترجع الى عصور ما قبل التاريخ وما قبل السياسة.

وأخيرا يرى الشاعر ويستان أودن أن ميدان الشاعر هو «اللعب» الذي تضيق به مدينة تزداد عبوسا وسعيا وراء حاجات الغد،فيعلن إيمانه بمبدأ سياسي واحد هو : «أن من بين الأشياء القليلة التي يجب أن يبدي الانسان الشريف استعدادا للموت من أجلها اذا اقتضت الحاجة، هو حق الانسان في اللعب والعبث».

هامش

★ دار الساقي – لندن ط ١ ١٩٩٤

***

ترينالي النرويج العالمي لفن الكرافيك ١٩٩٥

(الجائزة الكبرى لليابان والجائزة الأولى للعراق)

رافع الناصري *

في العاشر من شهر أغسطس الماضي أقيم في مدينة فريدريك شتاد ترينالي النرويج العالمي للكرافيك ١٩٩٥، وبعد النظر الى الأعمال المشاركة ،أصدرت لجنة التحكيم بيانا مرفقا بالأسماء الفائزة جاء فيه. (هذا معرض يركز على الصورة ويشمل أعمالا متكافئة جدا في مستوياتها.

وانه لمن المهم جدا التأكيد على أن اختيار الفنانين المشاركين في هذا المعرض قد تم في الحقيقة، عن طريق الاتصال المباشر لا عبر صالات العرض أوالجهات الرسمية.

في عالم يساء فيه الى الصورة بسياقها التجاري والأخباري فان وضع الفنان أمر صعب جدا. الصورة تمر بمرحلة حرجة. قد يتساءل المرء وهو يرى المعرض قائما على خلفية من نزعات فنية مختلفة، عن صلة الوصل بين الأعمال، الا أنه على الرغم من ذلك فان معرضا كهذا لهو واحد من أكثر المعارض العالمية أهمية.)

هذا هو بيان اللجنة التحكيمية الدولية لترينالي النرويج الحادي عشر والمكونة من الفنانين هيرمان هيبلر من النرويج ورافع الناصري من العراق وأولافيرتا من فنلندا وانكر سيتر من النرويج وبيركليفا من النرويج وكان من المقرر مشاركة الفنان منير الاسلام من بنجلاديش إلا أنه اعتذر عن عدم الحضور لصعوبات تتعلق بخروجه من الولايات المتحدة حيث يقيم في نيويورك منذ سنوات قليلة. وكانت اللجنة قد أصدرت بيانها ومعه نتائج التحكيم التي تقرر بها فوز الفنان الياباني توشيهيرو هامانو بالجائزة الكبرى وفوز الفنان العراقي مظهر أحمد (مقيم في السويد) بالجائزة الأولى.كما توزعت جوائز الترينالي الخاصة على فنانين في بولونيا وسلوفينيا وفنلندا وانجلترا وأوكرانيا والميداليات الذهبية على فنانين من النرويج وسلوفينيا وكوبا والمانيا والارجنتين والسويد والجوائز الشرفية لفنانين من البرازيل واليابان والنرويج والتشيك وبنجلاديش ولاتفيا وروسيا. أما جوائز لجنة التحكيم فقد أعطيت لفنانين من أيطاليا وبارجواي ولوكسمبرج وتايوان وبولونيا.

تأسس ترينالي النرويج بمبادرة من الفنان النرويجي المعروف هيرمان هيبلر (٨٣ عاما) وهو حلم كان يراوده سنين طويلة. كيف يمكن لمدينته الصغيرة (فريدريك شتاد) الجاثمة على فم نهر كلوما ان تكون عالمية، وعندما طرح الفكرة على أحد الشخصيات المهمة للمدينة قال له: هيرمان هل انت مجنون. لكن هيرمان كان جادا في حلمه تساعده في ذلك زوجته الطموح اولا هيبلر، وما ان مرت سنوات قليلة على ذلك الحلم حتى تحقق فكان المعرض الأول عام (١٩٧٢) وسمي بينالي النرويج العالمي لفن الكرافيك وضم عشرات الأعمال من أقطار عديدة ومنها الدول العربية واستمر المعرض منذ ذلك الوقت على أساس كل سنتين لكن لازدياد عدد الدول المشاركة والأعمال الفنية الكثيرة التي كانت تتقاطر على المعرض تقرر تنظيمه كل ثلاث سنوات وأبدل اسمه الى (ترينالي) فهو يحتاج الى جهد كبير خاصة اذا عرفنا أن اولا وهيرمان ما زالا الشخصين الرئيسيين في تنظيم المعرض.

اتسم هذا المعرض (استمر لمدة شهرين) بالأهمية لتركيزه على الصورة متمثلة في قوة التقنيات الكرافيكية وتعددها، وقد جاءت بأساليب تعبيرية حديثة واضحة المعالم، حرة في تنفيذها، جريئة في طرحها وهذا ما تجسد جليا في أعمال الفنان العراقي مظهر أحمد (بورتريت ١) (وبورتريت ٢) المنفذين بتقينات مختلفة (الجائزة الأولى). وهذان العملان يتناولان موضوع المستشرق السويدي الصوفي النزعة (ايفان العقيلي) حيث تتشكل عناصرهما من عشرات الرموز الشرقية مبثوثة باللون الأسود حول الصورة الشخصية لهذا الصوفي،تحمل كل عنفوان وروحانية الشرق وتوحي بمختلف المعاني الغامضة والواضحة في آن معا. مظهر هو الفنان الوحيد الذي حصل على جميع أصوات اللجنة التحكيمية منذ الجولة الأولى وبقي محتفظا بها حتى النهاية. انه فوز نفتخر به جميعا ويعني الكثير لنا ليس أقله اثبات ان فن الكرافيك العربي المعاصر قد أصبح عالميا، وهو جدير بذلك.

أما الفنان الياباني هامانو (الجائزة الكبرى) فقد قدم عملين (سلك سكرين) سماهما (بيت الشاي ١) و (بيت الشاي ٢) وهما عملان هندسيان في التركيب الانشائي نفذا بألوان تتدرج من الأسود فالرمادي الى الأبيض يمزج فيهما الفنان الاسلوب التجريدي الهندسي بالتعبيري الشكلي,تظهرقوة الأداء واضحة في الخطوط والمساحات بإنشاء في غاية الرقة والشاعرية ولا يمكن لغير الياباني من الفنانين أن يبتكر ذلك. للفنان «هامانو» باع طويل في فن الكرافيك ومشاركاته

★فنان عراقي.

العالمية.وكان قد حصل على جوائز كثيرة آخرها الجائزة الكبرى في بينالي كراكوف في بولونيا.

والمعرض الذي نحن بصدده يضم أعمال مشاهير فن الكرافيك المعاصر منهم فيكتور باسمور (انجلترا) وآرثر بيزا (البرازيل) وجوزيه رفائيل سوتو (فينزويلا) وكاردل سومرز (الولايات المتحدة) وكويدو ليناس (كوبا) الذين عرضوا أعمالا معروفة وشائعة لدينا سواء لأساليبهم أو تقنياتهم نراها دائما في المعارض الدولية وفي كتب الفن المتخصصة.ما عدا اليوغوسلافي بورشيك (١٩٢٦) الذي قدم عملين في غاية الاتقان والجمال معتمدين على تكوينات كرافيكية خالصة بألوان البني المحروق والأسود يختزل فيهما كل المشاهد الكونية بمشهد واحد.

على هامش الترينالي أقيم معرضان للفائزين بجوائز الدورة السابقة (١٩٩٢) المعرض الأول للفائزين بالجائزة الكبرى الفنانة أيفا زاودكا (بولونيا) وبالجائزة الأولى الفنان بول ستيوارت (الولايات المتحدة). قدمت ايفا أربعة وعشرين عملا بالأسود والأبيض (تقنيات مختلفة) لمشاهد مدينية أو أجزاء منتقاة من زوايا المدينة. دائما جدران وانفاق وضوء غريب يأتي من المجهول انها تلعب بالضوء بجدارة، فهو تارة قاطع وواضح، وتارة أخرى شفاف ينساب بعذوبة ليمس شغاف القلب ويحرك العواطف. يا لها من شاعرة ساحرة وحفارة ماهرة. الفنانة ايفا من مواليد (١٩٥٩) درست الفن في أكاديمية وارسو وشاركت في الكثير من المعارض الدولية. أما الفنان الأمريكي بول ستيوارت (١٩٢٨) فقد قدم سبعة عشر عملا (طباعة بارزة) تتجلى فيها امكانياته الهائلة في الطباعة. تعكس أعماله خطوطا متموجة متقاطعة، لا تعرف من أين تبدأ وأين تنتهي، لتخلق مناخا بصريا مبهرا، يطبع بالأسود والألوان كل مساحة الورقة دون ان يترك الفراغ المتعارف عليه في الطبعات الكرافيكية. بول نقيض جارته في المعرض (ايفا) اذ انه يناجي العين وهي تناجي الروح، وكلاهما فريد في عالم فن الكرافيك المعاصر اليوم.

المعرض الآخر للفائزين بجوائز الترينالي السابق وهم دافيد كير (كندا) بود شارون بونساك (تايلندا) رشيد القريشي (الجزائر) عوض الشيمي (مصر) لياو شيو بنغ (تايوان؛ ارباد سابادوز (هنغاريا) آن ماري وتيك (بلجيكا). ولتعدد الخلفيات الثقافية والبصرية للمشاركين في هذا المعرض فانك ستجده ممتعا ومثيرا بتقنياته وأفكاره لكنه ليس استثنائيا كالمعرض الأول.

ولتكريم مؤسس الترينالي الفنان الكبير هيرمان هيبلر فقد أقيم معرض في محترفه الشخصي يضم آخر أعماله وافتتح بجو احتفالي خاص عرضت فيه أعمال مختلفة، رسم على قماش، طباعة، نماذج نحتية ملونة، هيرمان فنان بارع، هندسي النزعة، يبتكر أشكاله (مربع، مثلث، مستطيل) بألوان زاهية تارة، أحمر، برتقالي، أزرق مع الأسود أو بنفسجي. أخضر، أزرق مع الأسود تارة أخرى وللون أهمية خاصة لديه يشحنه بتوتر وسحر عميقين وهو ما لمسته وشاهدته بأم عيني، فقد أثارت انتباهي فجأة وأنا أتأمل لوحاته فتاة جميلة كانت تبكي بجانبي، فأثارني الفضول لسؤالها عن سبب بكائها قالت: لا أعرف ولكن هذه اللوحات ولدت في داخلي مشاعر غريبة وفجرت عندي عاطفة قوية. وهي فعلا تفعل ذلك.

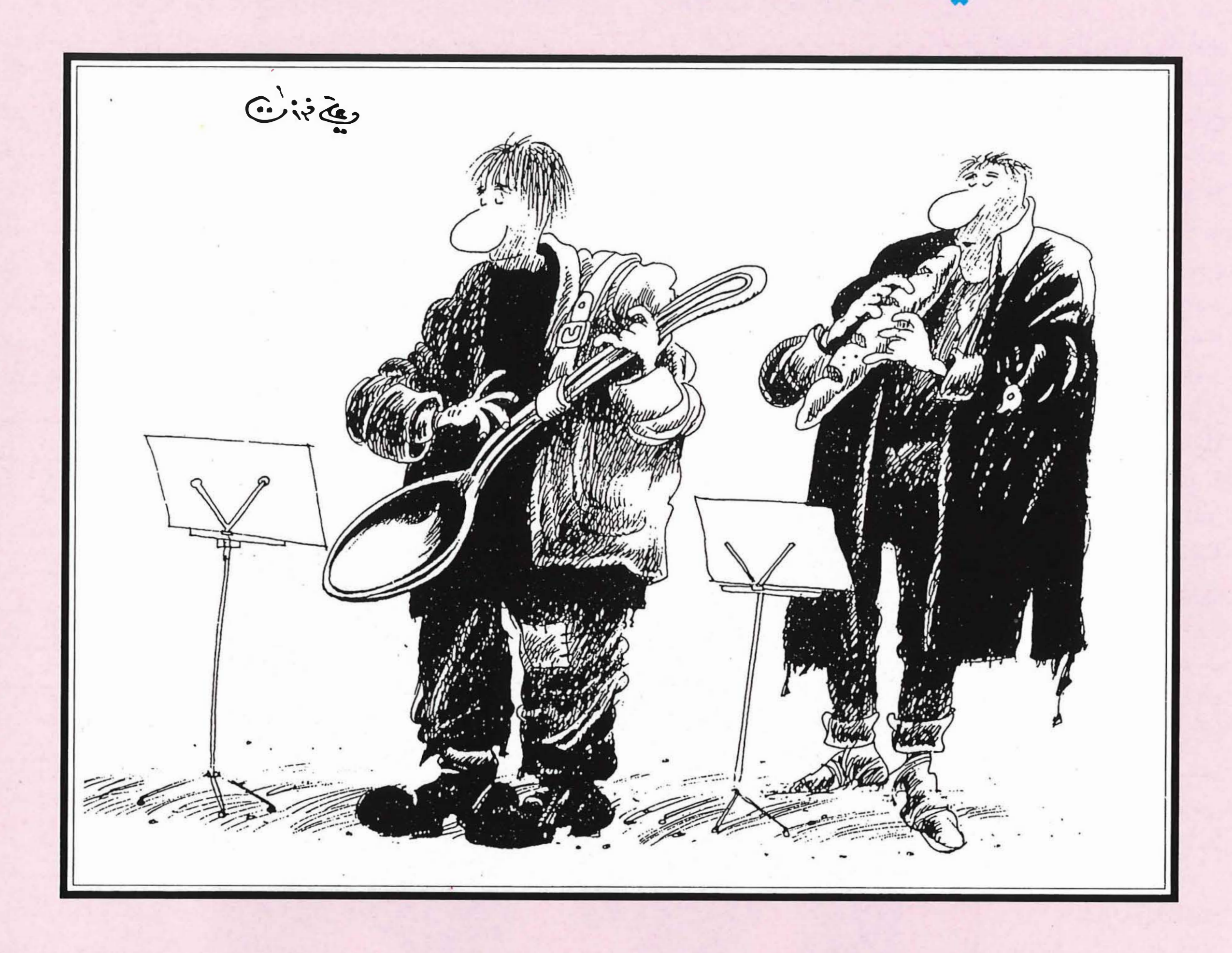
رافع الناصري مع هيرمان هيبلر - رئيس ترينالي النرويج

شارك في المعرض الرئيسي للترينالي مئتان وخمسون فنانا بأربعمئة وتسعين عملا من ثمان وستين دولة من بينهم فنانون عرب معروفون سبق أن حصلوا على جوائز دولية من أمثال الهاشمي عزة (المغرب) ومحمد الرواس (لبنان) وعمار سلمان (العراق) ومشاركون لأول مرة من أمثال محمد عبلة ومحمد علي ناظر وسيف الاسلام صقر (مصر) وعبدالله العرب وجمال عبدالرحيم وجبار الغضبان وعلي ابراهيم مبارك وعباس يوسف أحمد من (البحرين).

* * *

رسالة دمشق : حسن. م. يوسف *

علي فرزات: صراخ الكاريكاتير الصامت!



الحدث الفني الأكثر أهمية الذي شهدته العاصمة السورية مؤخرا هو افتتاح معرض فنان الكاريكاتير اللامع علي فرزات في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق.

في هذا المعرض يؤكد علي فرزات مكانته العالية كفنان كاريكتير هجاء من نوع فريد، كما يؤكد نضج أدواته الفنية وتفتح موهبته، وعمق تفكيره. فلوحاته في هذا المعرض تشبه البحيرات العميقة العذبة، كونها تجمع الشفافية والعمق، بمهارة تلامس الاعجاز!

منذ حوالي ربع قرن وقراء الصحف السوريون يدمنون على ارتشاف رسومات علي فرزات مع قهوة الصباح . وما يدلل بشكل صريح وواضح على اتساع شعبية فرزات، هو أنه، قد نقل مزاجه الكاريكاتوري الى قرائه، فقد جعلنا ندمن قراءة الجريدة اليومية من آخرها مبتدئين بكاريكاتيره الذي كان ينشر في صفحة الثورة الأخيرة، ثم انتقل الى الصفحة الأخيرة من تشرين.

منذ حوالي خمسة عشر عاما بدأ فرزات ينشر رسومه في الصحف العربية، فذاع صيته عربيا وعالميا، وصار يعد أحد أهم رسامي الكاريكاتير العرب إن لم يكن أهمهم على الإطلاق.

ولد الفنان علي فرزات في مدينة حماه السورية عام

★ كاتب وصحفي سوري.

١٩٤٦، ودرس الرسم في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وشارك في اثنين وعشرين معرضا فرديا ومشتركا في سورية ومصر وتونس والمغرب وكندا وفرنسا وروسيا وبلجيكا وإنجلترا واليابان وسويسرا.

في عام ١٩٨٠ فاز بالجائزة الأولى للفنانين الشباب في مهرجان الغرافيك الدولي بألمانيا. وفي عام ١٩٨٥ فاز بالجائزة الثالثة في مهرجان غابروفو الدولي الذي شارك فيه فنانون من ثلاث وخمسين دولة. وفي عام ١٩٨٧ فاز بالجائزة الذهبية في المسابقة العالمية التي أقيمت في صوفيا تحت شعار (الحرب على الحرب).

في عام ١٩٩١ فاز بالميدالية الذهبية لاستفتاء جريدة الشرق الأوسط كأفضل رسام كاريكاتير عربي.

وفي عام ١٩٩٤ اختارته لجنة مورج السويسرية كواحد من أهم الرسامين في العالم وتم تكريمه، وعقب ذلك تلقى دعوة من جامعة الألزاس السويسرية لإقامة معارض متجولة في الألزاس وليون.

وتقوم دار (لاسوي) الباريسية، حاليا، بإعداد كتاب عنه يضم ٤٠٠ لوحة له، ويقوم رسام اللوموند الفنان المعروف جان بلانتو برسم مقدمة للكتاب، تجسد بلغة الكاريكاتير، أبرز المحطات في حياة علي فرزات.

أعلنت موهبة علي فرزات عن نفسها في وقت مبكر، فعندما كان طالبا في الصف الثالث الإعدادي، أرسل كاريكاتيرا كان قد رسمه الى إحدى الصحف، فما كان من صاحب جريدة (الأيام) ورئيس تحريرها المرحوم صفوح بابيل إلا أن نشر الكاريكاتير في الصفحة الأولى تحت المانشيت مباشرة.

ومنذ ذلك اليوم احترف علي فرزات فن الكاريكاتير ولم يتخل عنه أبدا.

يتميز كاريكاتير علي فرزات بأنه يخاطب الناس بلغة الصمت، وهو يعتقد أن الكاريكاتير الصامت أكثر وقعا من الكاريكاتير الذي يعتمد على الكلام المكتوب. وهو يطمح ألا يكون كاريكاتيره بعمر الجريدة اليومية التي ينشر فيها. لذا فهو لا يركز على الأحداث الآنية، بل يطرق ما هو أعمق في الانسان والمجتمع!

وهذا الكلام ينطبق على لوحات معرضه الأخير. فاللوحة تعطيك نفسها خلال لحظة واحدة، لكنها تبقى عالقة في داخلك، تفعل فعلها كدواء بطيء المفعول. كثيرا ما تضحك! لكنه ضحك له نكهة البكاء!

– مكتب فخم ضخم، ليس خلفه أحد، والى جانبه سلة مهملات مليئة بالمراجعين المجعدين!

– غريق يلفظ أنفاسه، وحشد من السادة المتأنقين يحيون حفلا خطابيا تضامنا معه على الشاطيء!

– ميكروفون ينتهي بإنشوطة مشنقة!

– كرسي ضخم تحته زنزانة!

– غصن الزيتون الذي ينمو في يد منتظر السلام الى أن يتحول الى غابة ملتفة حوله!

– قلم ريشته إصبع يبصم!

– حيوانات تتفرج بذهول واستنكار على معارك ينقلها التليفزيون!

– رجل يضع قناع حمار كي يستطيع التفاهم مع حمار ذي شأن!

– رجلان راكعان لهما شكل فردتي الحذاء!

– جلاد يقطع أحد أطراف أحد السجناء، ويبكي على مسلسل ميلودرامي يراه في التليفزيون!

– امرأة عيونها وفمها على شكل ثقوب القفل وزوجها يحمل المفاتيح بيده!

– انسان متوحش، ضار، يطارد ذئبا مذعورا مسكينا!

– جنرال مقيد بكرسي الحكم وسجين سياسي مقيد بالأصفاد!

– مصيدة فئران كبيرة، في داخلها رغيف وصحن من الفاصوليا وأمامها موظف محدود الدخل!

– فارسان يقتل كل منهما الآخر بوحشية بينما حصاناهما يتحابان!

هذا هو عالم فرزات في آخر تجلياته!

في عدد يوليو ١٩٨٨ من مجلة العربي، قال لي علي فرزات عندما تقابلنا في باب (وجها لوجه):

(ما أعرفه هو أنه يجب علي أن أكون صادقا مع نفسي، أن أتمثل الواقع بدقة ودون تزويق، هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل، فأعتقد أن الشخوص التي تعايشني وأعبر عنها تفرض علي أسلوبا معينا في الرسم، ليس غريبا عن مضمونها، فالشكل عندي يواكب المضمون باستمرار.)

ومعرض علي فرزات الجديد هو خطوة جبارة على درب فنان صادق، يعرف ما يريد!

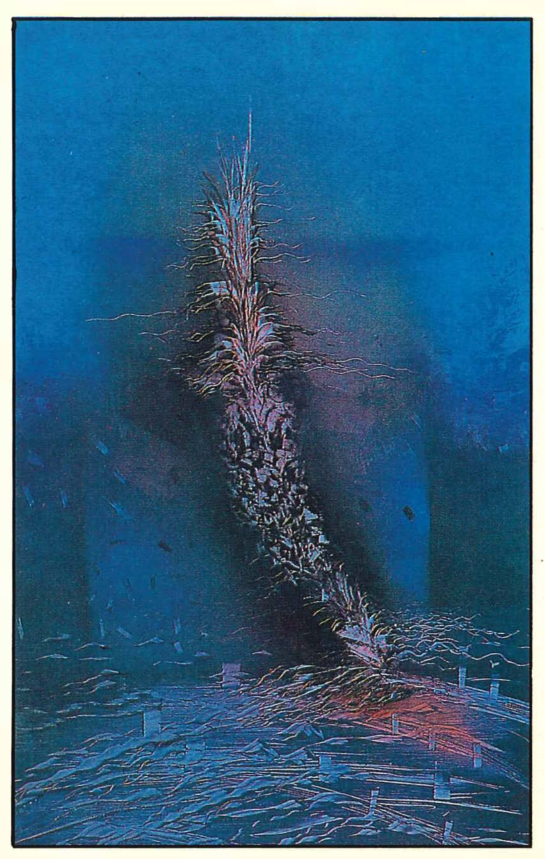
لكن التحدي الجديد الذي يواجه علي فرزات الآن هو أن الواقع العربي أصبح كاريكاتيريا، أكثر من أي كاريكاتير!

***



ايحاءات الروح : حسين عبيد





محمد بن علي البلوشي ★

لعل الراهن التشكيلي العماني بمختلف توجهاته وتعدد تجاربه لم يصل بعد الى نقطة تمكن الباحث من فرز واستقراء الحالات الابداعية المتناثرة هنا وهناك بشكل يقترب من العشوائية في غالبيته، لكنه من المؤكد أن هناك – في ذلك الصمت النبيل البعيد عن أبواق المفتعلين – تجارب تتخلق لتؤسس ذائقة جمالية من خلال التجريب وارتياد العوالم الجديدة للتشكيل.

ولعل المعرض الأخير للفنان العماني حسين عبيد – والذي أقيم بصالة الجمعية العمانية للفنون التشكيلية بمسقط – واحد من أهم المعارض التي تقدم التجريب من خلال الخامة والموضوع والتكنيك ... وهذا المعرض ليس تجربة فنية جديدة لهذا الفنان فحسب بل ولمشهد التشكيل العماني ككل .. حيث استلهم حسين عبيد كل أعمال معرضه – والذي حمل عنوان «إيحاءات الروح» – من انشطارات الروح وتشظيها وعلاقتها بالجسد وبالأشكال الهندسية المجردة مستخدما في ذلك وباقتصاد شديد لغة تشكيلية رامزة تتخذ من الأبعاد الصوفية العميقة مرمى لتوجهاتها ومقاصدها، فهو يصور الروح بهيئات مختلفة ومتشابهة في الآن نفسه، يجمعها فيما يبدو شيئان جليان هما: الزمن الطاعن المتأبد في خلفية اللوحة وحالات التمزق والشتات التي عادة تملأ بأشلائها المبعثرة وجه اللوحة القريب.. وفي معظم اللوحات يبرز اللون البني (الطيني) بدرجاته المتفاوتة كأداة ارتباط واقتراب من الأصل الصلصالي الأول للتكوين

★ كاتب عماني.

والخلق الانساني، جاعلا من ذلك اللون قاسما مشتركا هاما بين الأمرين.

تتميز أعمال هذا الفنان من حيث طرقه لجماليات ذات بنائية وتركيبية حديثة توالفت وتآلفت فيها الموضوعة العميقة والأشكال المجردة التي شكلت الوعاء الذي تقمصته الروح في شتى صورها وتجلياتها،كما تجلت فيها أيضا براعة واتقان الفنان في استخدامه الذكي للألوان وفي المساحات الفارغة التي تشكل أيضا جزءا هاما من تكوين أعماله.

وعلى الرغم من جنوح حسين عبيد في أعماله الأخيرة إلى مناطق تشكيلية وعرة وغير مأهولة الا أن الاختزال من خلال التجريد واللون استطاع أن يكفل له توصيل خطابه التشكيلي الى المشاهد دون تكلف أو اغراق في رمزية غير مدروسة.

وتظهر اللغة الاختزالية كإحدى أهم اللمسات التي اعتمد عليها حسين عبيد في تقصيه لرؤاه واشاراته التي يستعيض عنها ببدائل بصرية بسيطة تثري الموضوع وتعمل على ربط المخطط الذهني (الفكري) للوحة مع الأداء التقني الذي يكون عادة المعبر الأول والأساسي للدخول الى نبض الفكرة... فهذه الاختزالية ما هي إلا أداة توخى حسين عبيد في استخدامها البحث المحموم داخل دائرة معينة / محددة يمكن تخيلها على انها ساعة مغناطيسية ذات اقطاب محددة تتأرجح فيما بينها ابرة رقيقة هي (الفكرة)... أو كما يقول الناقد التشكيلي العراقي كفاح الحبيب (ان عناصر العمل الفني الذي يحققه حسين عبيد محصورة في محاور محددة، انها شخوصية بشرية ورمزية ناتجة عن حث منتجات طبيعية، ولكن أي شخوص وأي طبيعة؟ فالاختزال الذي ينتجه يقدم لنا مسحا شكليا لتلك العناصر مع التركيز في فك ارتباطاتها بعوامل التكوين الذهني للذائقة الجمالية من خلال وضع معالجات تقنية خاصة). ان تلك المعالجات التقنية ربما ساعدت على انقاذ (ايحاءات الروح) مما يمكننا تسميته بـ (لطخات الريشة) أو ما يسمى في عالم الكتابة بصرير القلم حيث تطغى (الذهنية) على كثير من الأعمال الفنية التي يرتجي المبدع من ورائها خلق أثر حسي أو ميتافيزيقي معين خطط له..

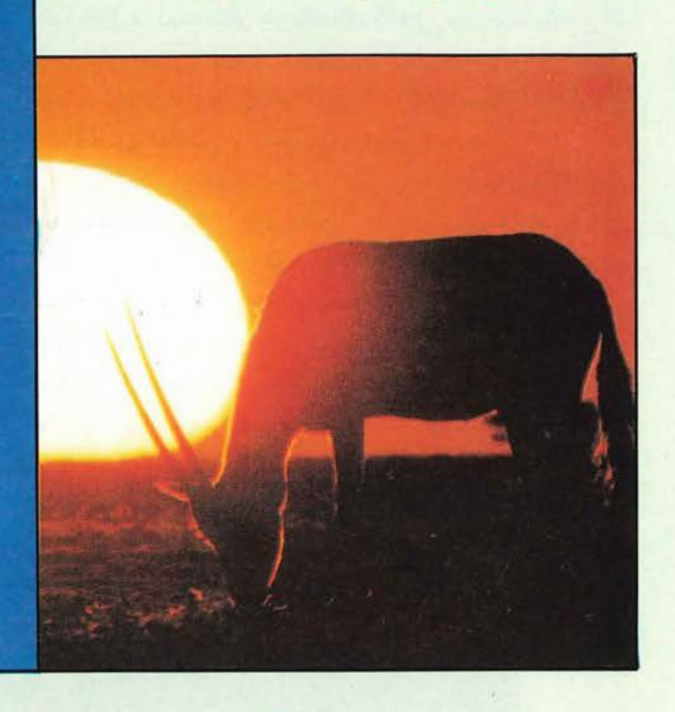
ينظم حسين عبيد لوحته بحيث يجعل الرمز الهندسي الذي يكون عادة مربعا أو مستطيلا يملأ حيزا معينا من فضاء اللوحة - في أجزائه السفلى مندغما مع الشكل الاساسي الذي يمثل موضوع اللوحة يعاضده في ذلك التوحيد اللوني (Monochrome) بين كل تلك العناصر المتباينة تماما ... فهناك كما يقول د. أحمد باقر عن تلك العلاقة (.. ومن ذلك يتضح لنا أنه تبنى محتوى لوحاته على هذا الصراع القائم بين الشكل الهندسي المربع وبين الكتل المنبورة... وكأن الصراع المحتوم في اللوحة بين الهندسي أو النظامي والطبيعي).

ويلاحظ في بعض أعمال المعرض أيضا الهالة الداكنة اللون التي تحيط بالأشكال الطبيعية (الأرواح) والتي ربما أراد بها خلق نوع من التمايز بين ما هو روحي وما هو هندسي وربما كذلك ليدلل على حسية الروح التي جسد ايحاءاتها. ان الشكل الهندسي رغم خفوته في اللوحة يظهر تارة كمرتكز أو حامل انبنى عليه مشهد اللوحة المتخيل... وتارة أخرى ككوة صغيرة في جدار شاهق يفصل بين برزخين هما عالم المادة وعالم الروح.. إن أعمال هذا الفنان المتميز فعلا تذكرنا بأننا مجبرون، شئنا أم أبينا، أن نبحث في يوم ما عن ثقب صغير جدا لنطل من خلاله بدافع من ايحاءات أرواحنا على عالم آخر غير عالمنا.

***



مدخل إلى البحث عن



أدب الطرديات في عمان

محمد بوزيان بنعلي *

الطرديات (جمع طردية : بفتح الطاء والراء) هي القصائد التي يكون موضوعها الصيد، وهو فن جديد في الشعر نشأ ليواكب اهتمام بعض شعراء الاسلام بهذه الهواية الممتعة المفيدة، وكان الصقر الأداة المثالية التي مارس بها أجدادنا العرب هوايتهم هذه منذ أمد سحيق، فقد ذكر الدميري صاحب حياة الحيوان أن أول من صاد بالصقر هو الحارث بن معاوية بن ثور، وأطرف من هذا أن حمزة بن عبدالمطلب – رضي الله عنه – أشهر إسلامه إثر عودته من رحلة صيد وهو يحمل صقره على يسراه، وان الخليل بن أحمد – رحمه الله – كان له – مع سعة آدابه وعلمه – باز يصطاد به، وورد في مقدمة ابن خلدون

★ كاتب جزائري.

عند الحديث عن ميزانية بغداد قبل ألف ومائة عام أن البزاة والصقور شكلت جزءا من الموارد التي تجبيها الدولة من الجزيرة وما يليها من أعمال الفرات، هذا الى ما كان يصرف يوميا على الصيادين وعلى رعاية الجوارح وعلاجها . والى اليوم لا يزال هذا الارث المترسب في أعماق الخليج دائب الحركة عبر رحلات صيد قد تمتد أياما وأسابيع!.

ويبدو من وثائق التاريخ أن المغاربة قبضوا على الأثر، وعضوا عليه بالنواجز، بل عانقوا الغاية القصوى في الاحتفاء بالصقر، أو ما نسميه الى اليوم: الطير الحر، ومن ثمة وجدنا رسمه على الرايات والأعلام في قصور قرطبة وهي تستقبل بني إدريس على ما يرويه ابن حيان في مقتبسه، ولابد أننا قرأنا في عهد المنصور الموحدي (توفي ٥٩٥ هـ) عن ترجمة القائد محمد بن عبدالملك بن سعيد الغرناطي الذي كان يخرج للصيد فيسمع لركبه دوي جلاجل البزاة ومناداة الصيادين ونباح الكلاب، وأن السلطان أبا الحسن المريني أهدى للملك الناصر في مصر تشكيلة من البزاة والصقور بلغت أربعة وثلاثين طيرا...!(١)

غير أن هذه التجربة الحافلة في طرفي الوطن العربي لم تستثمر على صعيد الإبداع الأدبي استثمارا يعكس رحابتها، ففي المغرب - مثلا - لا نعرف من أدب القنص سوى مطولة إبراهيم الفجيجي (ت ٩٥٤) التي سماها روضة السلوان ومطلعها:

يلومونني في الصيد والصيد جامع

لأشياء للانسان فيها منافع

فأولها كسب الحلال أتت به

نصوص كتاب الله وهي قواطع

الى مقطعات لا تشفي أوارا .. ولا تسعد سُمارا، مما جعلنا نرجح، ونحن نراجع أدبيات الماضي - أن التاريخ أخفق في حفظ طردياتنا من الضياع، ومن ذا يصدق أن شاعرا في حجم إبراهيم الفجيجي لا يورثنا إلا نصا يتيما في الصيد وعينيته وحدها بلغت مئتي وأربعة عشر بيتا من الطويل ..؟!

ولم يكن الأدب العماني بأسعد حالا من نظيره المغربي، فهو أيضا لم تنجح ظروفه التاريخية في اقتحام تلك العقبة على الرغم من وجود أدلة قاطعة في دواوين شعرائه على انتشار هواية الصيد انتشارا واسعا بين العلية والدهماء.

ولعل أفضل مجموعة شعرية نبحث فيها عن خيط يقودنا الى أدب قنص عماني، هي ديوان النبهاني المتوفى عام ٩١٥ هجرية، وقد تنبثق إثره مرجعيات أخرى تغير المواقف وتضخم الرؤى وتقربنا من الوزن الحقيقي لهذا الفن الذي لا يزال هيّان بن بيّان.

وأول ما يمكن أن يسترعي اهتمام من يتابع إبداعات النبهاني تحديده المثير للقيم الأولية التي ستوجهه في اشتباكه المعقد بالحياة، وتحدد أنماط سلوكه ، ويتحسس بها مستقبله المنظور، يقول : (ص ٤٩) (٢)

فلولا ثلاث هن من خلق الفتى

وعيشك لم أحفل أوان مماتي

فمنهن نص العيس في مطلب العلى

إذا انخبل الهلباجة المتآتي

ومنهن قود الجيش كالليل للوغى

وضربي رأس الأشوس المتعاتي

ومنهن ركض الخيل كل عشية

وصيد يعافير الظبا ببزاة

ومن العسير جدا أن نفصل بين هذه القيم الثلاث لتفاعلها وارتباط التداخل بينها، إذ لا أقل أن يقال عن الصيد - مثلا - أنه معركة صغيرة، أو مناورة تجريبية تستدعي الخيل والشجاعة والخدعة والمفاجأة والاتباع وصفاء الذهن والتدبير والتدريب.. وهكذا يصبح القنص أحد أبواب الولوج الى معالي الأمور . ومن هذا المنطلق ينبغي أن نفهم سر اهتمام الشاعر بالقنص مستبعدين أن يكون اختياره من قبيل اجترار تجارب ماضوية أو تداعيات ذاكرته اللغوية.

والنبهاني - كغيره من الشعراء الذين مارسوا هواية القنص - شغل بالحديث عن الجوارح المفضلة بأسلوب ينم عن دراية واسعة بأخلاقها وصفاتها وسياستها فهو صاحب شوذانق متفرد في خلقه وخلقه، بثلاث عشرة صفة، من أجود ما هو مبسوط في كتب البيزرة وحياة الحيوان، فالشوذانق أو الشذانق من أحسن ما يتخذه القناص، فإنه أبقاها على اليد وأطهرها أخلاقا وأكرمها أنفة وأعدلها مزاجا، واللون الأشهب،

في البازي يدل على نجابته وفراهته ويظهر أن الملوك والخلفاء كانوا يؤثرونه أشهب، إذ كان لهارون الرشيد مثله وكان ضنينا به حريصا عليه. واذا وصلنا به صفات: الشهامة، وحدة القلب والضراوة والسرعة وبعد الغاية والقهر والبطش وحدة البصر، فقد كملت محاسنه ووجب التنافس في اقتنائه.

وحتى لا يبقى كلامه صدى لما ترجع مصنفات البيزرة وحتى يقوم دليل على نفاسة شوذانقه وتسلطه وبطشه، بادر الشاعر الى استعراض مشهد دموي من معركة جوية غير متكافئة بينه وبين سرب من القطا (الفطاط). ترك وكناته في الدجنة مبالغة في الحذر!! لكنها فوجئت بهذا المارد الجبار يصرصر فوقها. ويصرع منها أربعا وعشرين في زمن يسير يقول: ص (٧٢)

ولقد غدوت مسوما شوذانقا
بجبال آيهة به ومراحا
شهما، أحد القلب، أشهب، ضاريا
غرثان ينتشط الكلى جراحا
يعد المطارح أحجنا عرنينه
سلب المناسر يقبض الأرواحا
يرمي الفجاج بمقلتي متفقد
ساط، أضاع لم يزل ملتاحا
قد حرّم اللبن الحليب وقد غدا
أبدا عليه دم القنيص مباحا
فترى الفطاط لدى الفطاط مخافة
ينجون منه ولم يجدن براحا
عفن الوكور لكي تنال بسدفة
رزقاء فأصبح رزقهن ذباحا
فأصاب ثم ثمانيا وثمانيا
وثمانيا أثخن منه جراحا

إن هذه النهاية المؤسفة لسرب القطا ببشاعتها، هي المنطق الصريح والصحيح الذي يجسده الشاعر الملك ابن الملوك ويوظفه في كل ديوانه بقوة متوازية مع صوره الشعرية التي تتوهج حولها الكلمات كتوهج طموحه الى أفق المجد. وتأسيسا على ذلك ينبغي اعتبار رحلاته القنصية وجها من وجوه الصراع الذي التحمت به حياته التحاما علنيا وجسورا فهو دائما بطل بني نبهان الذي يمر أمام عينيك- في منظومته الشعرية - بلسان طلعة الى اقتحام المكاره والأهوال، وبسلوك عاشق لشتى معاني الضرب والطعن الذي لا طعن بعده. وهو البطل الذي لا ينفك الردى يدب بشبا حسامه.

ولعل هذا ما يعمقه مشهد قنص آخر.. مشهد دموي تتوتر معه أعصاب وتنشط أخرى مشهد فسيفسائي متنافر يتلاطم فيه الموت والدم والنشوى والثبور والصداح والنواح... وخلاصته واحدة هي تكثيف لذة قوته الذاتية، وإثراء وجوده المتأجج بهاجس المبادرة. يمتطي الشاعر فرسه الأجرد لا ليكدر صفاء قطيع من الظباء والمها والبقر الوحشي فحسب بل ليجتثه من منبته ومأمنه وتولد اللحظة المحورية حين يختار لضربته البكر زمّام القطيع: أي قائده الأعلى.. ثم ينتهي كل شيء دفعة واحدة بدم نافر وجبين معفر، وضحكة تنفجر وبدون ذلك تتوقف سيرورة بطولته ويفقد خروجه للصيد كل مدلولاته وأسراره يقول : (ص٢٠٠ - ٢٠١).

وقد اغتدى قبل الصباح بهيكل
طويل عماد الصدر أبرش جوال
لأذعر سربا آمنا بين داسم
وبين الحقاف العفر ذي السدر والضال
كأن إناث العين تهدي سخالها
خرائد يمشين الضحى عند أطفال
ففاجأت زمام الصوار بطعنة
لها نضح كأنها نضح جريال
فخر على حر الجبين معفرا
تسربل من قاني النجيع بسربال

وفي ذات السياق يحبس الشاعر اهتمامنا أمام مشهد قنص ثالث هو قصة متكاملة البنية أودع فيها قبسا من براعته الفنية وشحنها بصور شعرية تتوثب في الضوضاء والحركة ويتراقص حولها الماء والظلال، وألفاظ معتقة عتيقة تغذيها الوقائع الحية وتسعفها ملكة نادرة جعلت اللغة أشبه بعود لين يعتصره الشاعر متى شاء.. قصة شعرية ناضجة لها بداية ووسط وخاتمة، وهي ذات شخصيات متطورة.. وذات عقدة وحل وحس درامي مثير.. بداياتها بالاجمال - ليلة غدافية مطيرة، وثور وحشي شريد، ورجل مشاكس عنيد تحت يديه كلاب ثمانية مدربة. ثم تتلاحق مشاهد الصراع كثيفة حثيثة

مثيرة بإرسال الكلاب حتى اذا كادت تدركه هب يثير الغبار على وجوهها لكن المطاردة استمرت في حدة أشد من ذي قبل، واذ أيقن الثور أن الموت لابد آخذه، وأن موقفه حقير لا معنى له، تحول من الفر الى الكر، وشنها حربا ضارية بذنبه وقرنيه وهيبته ليرسم حياته ببعض دمائها، ولينهي الصياد آخر فصول القصة بدعوة كلابه والرضا من الغنيمة بالإياب. يقول: ص (١٨٤).

فلما رأى الكلاب أن لا سلامة

لأكلبه والثور قد جد هازله

دعاهن فانصبت عليه لواقحا

ثمانية مستوقصات تقابله

فولّى انبتات الدلو إن خان ماتحا

لها كرب لم يأله الفتل فاتله

أما أطوار القصة كاملة فيحتضنها عشرون بيتا بديعا رائقا تصلح نموذجا لأدب القنص والقصة الشعرية معا. وأما الجوهر والمغزى فإنهما يتنفسان في أبعاد عديدة تتناسب مع دقائق التأويل الذي ينبجس من الذاكرة الفردية وحسبي ألا أتجاوز حدود الربط بين هذه القصة ورغبة الشاعر في تقييم القوة، ورفع الحجاب عن درجاتها وعما يعزز تدفقها حتى يعرف كل أمريء حدوده.

إن المعطيات السابقة ينبغي أن تحقق نتيجتين هامتين تجعلاننا أمام لحظة أدبية جديدة وخصبة قابلة لتوليد لحظات غيرها، ومؤداهما أن هذه القصائد التي تناولناها يمكن على ندرتها أن:

١ - تكون النواة والمنطلق نحو التنقيب عن طرديات عمانية وبالتالي تحديد مكانتها اللائقة في خريطة الأدب العماني الذي لا يزال يعاني من نقص ملحوظ في هذا الغرض الشعري.

٢ - تتوجه الدراسات الأدبية والنقدية الى هذا النوع من الظواهر المبثوثة في دواوين الشعراء العمانيين الأقدمين، والتي لم تحظ بعد بنصيبها من التشريح والتحليل.

أما النتيجة التي تهم عشاق أدب النبهاني قبل غيرهم فتتمثل في كون قصائده القنصية لا تشكل كيانا مستقلا داخل منظومته الشعرية وإنما تنسجم تمام الانسجام مع مبدئه وأفكاره وسلوكه الممجد للقوة والعاشق لمعالي الأمور.

وأنهي هذه المساهمة بمشهد قنصي فاتر ومفكك لابن شيخان السالمي (١٢٨٤ - ١٣٤٦)، يفتقد الى لحظات التوتر المتراسلة في ديوان صاحبنا ولست هادفا من وراء ذلك الى المفاضلة وتمييز الصوت من الصدى والقعر من السطح بل لاستدرار شهية من يشرئب بلهاته الى لحم غزاله أو قطاة تنام روائحها في منظومات شعرية عمانية نعرف غيضها ونجهل فيضها . يقول : (٣) ص ١٢٥

فلله يوم بالخوير محجل

جمعنا جنى لذاتنا في رحاله

وداست بهم صدر الفلاة وبادرت

أفوق رواسيه مشت أم رماله؟

وكلابهم يشلى ثلاثة أكلب

لها معرك في خشفة وغزاله

تسابق لمع البرق في وثباتها

وتدرك ما يرميه قبل اغتياله

فكم أرنب قالت خذوني حية

ولا الكلب يرميني بداء عضاله

وكم مهمة قفر أتته جيادهم

فيسحب ذيل التيه فوق جباله

الى أن رجعنا والحقائب فعمة

فقامت قدور الأكل فوق قلاله

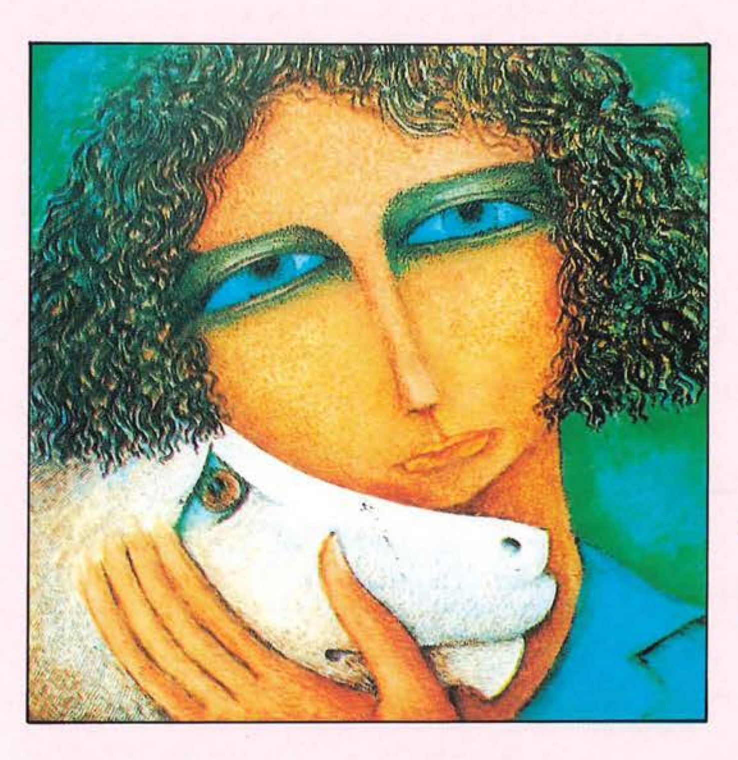
الهوامش :

١ - الفريد في تقييد الشريد وتوصيد الوبيد لأبي القاسم الفجيجي، تحقيق : د. عبدالهادي التازي. ص ٦ - ط ١٩٨٣

٢ - ديوان النبهاني تقديم وشرح الفاضل سليمان خلف الخروصي. مطبوعات وزارة التراث القومي والثقافة ١٩٨٤.

٣ - ديوان ابن شيخان السالمي ، جمع محمد عبدالله السالمي - ط ١ - ١٩٧٩ شركة المطابع النموذجية المساهمة المحدودة - عمان الأردن.

* * *



الوريثة بين الأشجار

للروائي محمد ديب

جمال فوغالي *

تقديم لابد منه :

هوذا الروائي الذي لا يمل هذا السرد، محمد ديب، وقد بلغ من العمر عتيا، ما تزال الكتابة عنده خلاصا وبحثا واستقصاء في الذات وعن الذات وبالذات. هذه روايته الأخيرة "L'infante Mause" تسرد البقاء وتواجه الموت،وهذه «ليلي الجميلة» "Lyyli Belle" سيدة السرد في هذه الرواية، الرواية والشخصية في آن، تحكي ذاتها المشروخة المليئة بالثقوب، هي الساكنة «بالحديقة»، لعلها حديقة القاضي، أو لعلها حديقة الروح، وهي المقيمة "Perchée" باحدى شجراتها، معلقة بين السماء والأرض، هي الباحثة عن جذورها، وهذه الأشجار المنغرسة عميقا في الأرض تمنحها الأمن، فتستعيد بين أحضانها التاريخ والذاكرة «ليلي» تقول جراحها وانكساراتها حيث برودة الشمال، موطن أمها، تريد صحراء الجنوب، حيث موطن أبيها، فإذا المواجهة صعبة، شاقة لا يقوى عليها غير أولي العزم من الساردين، و«ليلي» لا تملك غير «السرد» هو ميراثها، شهرزاد التي لا تني تواجه الخطر بالحكي، أليست الأولى جدتها، وهذه «ليلي» الثانية، لعلها الحفيدة .

الرواية قسمان إثنان الأول بعنوان «الوريثة بين الأشجار» والثاني "L'infante Mause" «الصبية البربرية» والذي جعله الكاتب عنوانا كليا للرواية . ونحن ترجمنا من الجزء الأول فصلا رأيناه يحمل مضمون الرواية ويدل عليها من الصفحات ١٥ حتى الصفحة ١٩. والترجمة هدية تكريم لميلاد الكاتب الخامس والسبعين، أطال الله بقاءه وأعاده الى جذوره، فالشجرة باقية وهي بانتظاره وهذه الكتابة نسغها .

النص :

أريد أن أطير بين أحضان شجرتي، أريد أن أحلم بماذا؟ بوطن بعيد عن هنا، في العالم الكبير. وطن أكون فيه وحيدة مع الريح بموسيقاها في أذني، في شعري، وهذا الشيء الغامض الذي لا نملك القدرة على قوله. لا يمكن أن يكون النور، لأنه باستطاعتنا أن نقول النور. هذا الشيء الذي ينطلق من أمامي، والذي يرقص رقصة كيما يشجعني على المضي وراءه. إنه يمكن أن يكون مثل النور، ولكنه نوري أنا الأكثر حميمية. إني أحس أنه موجود، وهذه الفكرة تسعدني. يا هذا الشيء، شكرا لك. يكفي أن أفكر فيه فيرقص قلبي سعادة.

«أيتها الأشجار، انتظمن كيما تحدثن هدوءا أبيض وباستطاعتكن السماع، باستطاعتكن تحريك رؤوس أوراقكن الصغيرة ليس إلا.»

---

* كاتب جزائري.

** اللوحة للفنانة زينب السجيني - مصر.

إنهن يعرفن – ماذا لا يعرفن؟ ويحركن آذانهن كيما يقلن نعم. إنهن يعرفن كذلك من أين أجيء بالبذرة التي تولد منها الأفكار، النباتات الزهور، الناس وهن أيضا. الأشجار. لن نتحدث عن الزهور ، إنها جميلة جدا حتى أنها لا تفكر في شيء قدر تفكيرها في ذاتها، إني متأكدة أنها لا تعيرني أدنى اهتمام لما أقوم به الآن. إنها تظن نفسها ملكات. عندما يقدم البرد، ويجيء الثلج فأين هن الملكات؟ انهن لسن مثل شجراتي، إنهن هنا، وتبقين هنا حتى في الخريف عندما تصدأ الحديقة وفي الشتاء عندما تصبح أكثر اتساعا والعالم أيضا، حتى بعد الزهور، بعدي، كيما نتذكر من نكون.

معهن، الأشجار اللواتي تنهضن من الجهتين، هناك دائما أمل. لسنا مجبرين في كل مرة على البدء من الصفر. والمساء يمكن أن يزورهن بالقدر الذي يشاء والهواء أيضا، وينحبسا عنهن متى أرادا ذلك. يا "ça profite" . أعلن لي أبي ذلك، ذات يوم "ça profite" بماذا؟ سألته. ضحك دون قهقهة، مثلما يفعل عادة، بعيني ذئب الرمال اللتين تلمعان، ولم يجب عن سؤالي، إنه أعلن ببساطة: «كل الأطفال نفعيون. ن،ف،ع،ي،و، ن». قلت: هل هذا اسم جديد تمنحني إياه؟ أبي هذه المرة، توقفت ضحكته قبلا، ضحكته كانت هنا، ولكنها متوقفة، يسأل، «ولكن من أين تجيئين بهذه الكلمات؟» أقول: «من عندك. إنها تجيء منك.» هو : «مني؟»وبدوري أسأله: «لماذا عندما يكون الليل يكون الظلام؟» يبحث ولا يجد يقول في النهاية:« أتعرفين ذلك، أنت؟ » أنا : «جيدا » هو: «هل تسمحين بإنارة فانوسي؟» أنا: «كيما تتمكن الأشباح من العيش قليلا أيضا»ولم يضحك هذه المرة.

هذا الموت، عندما أغرق في هذا النور مثلما الآن، وهذه الفقاعات التي هي الكلمات وقد تشكلت بها شفتاي. فقاعات ودائما فقاعات إنها تنتهي بإحداث حكاية. ولكنها حكاية مملوءة بالثقوب. لا، إني أنا المليئة بالثقوب، وليست الحكاية. إنها تشبه هذه القطع المتفرقة التي أقصها بالمقص. الحديقة، تستفيد أيضا من هذه الحكاية. من الزوايا الأكثر إشعاعا حتى الزوايا الأكثر إظلاما، إنها تتسمع (الحديقة). إن الزمن وحده هو الذي يملك الوقت كيما يصنع الحكاية. الريح تضع يدها فوق فمي. تريد مني أن أصمت أليس كذلك؟ وأنا أرفض، إني أمشي، أتحدث،ألعب، أسرد الحكايات في حكايتي. فأنا لا يهمني من أمر الريح شيء.

هذه الريح الخفيفة، نفس (بفتح الفاء) لا ينجح أبدا في الدخول الى الحكاية، ويتسرب بين الأوراق، إنها تلامس ساقي المتدليتين، إن الريح في كل مكان وليس بمقدورها ألا تكون في لا مكان. وهي ذاتها ستصمت وتنتهي، أمي لا تناديني. لعلها تكون مهتمة بقراءة الجريدة، بالحياكة، بصناعة الحلوى كيما تتذوقها. هل تدرك أنني أفكر بها؟ أفكر عميقا في لحظة لا تستطيع الكلمات أبدا أن تقول الذي يجب أن يقال في اللحظة التي نحن في أشد الحاجة إليها. ليس هناك غير الصراخ، وليس لنا سواه. نعم، لأنك تصرخ ولا تسمع صوتا ينطلق من فمك. لذلك يجب الهدوء. أقول: أمي إني أراك بهالة حول عينيك، بهالة حول شفتيك، بهالة حول وجهك. هكذا. مقدار من الهالات. ثم كلها: هالة النظر، هالة الابتسامة، هالة الجمال، إنها واحدة. لعلها تعمل على إعادة الشرخ. شرخي أنا إليك والذي بدأ. حتى الموت لا يريد أن يموت في هذه الحال. إني على يقين، مثلما نقف أمام المرآة، إنها تنظر إلينا، تبتسم هي أيضا بهالتها. وأنت، في المنزل، وحيدة تبتسمين، أمي لا شيء قد ضاع. لا أحد قد ضاع، وأنا، دموعي تسّاقط بالداخل، أغلق باب الروح عليها.

– أنت حارسة الحديقة. قال أبي، كان ذلك في يوم آخر.

* حارسة الحديقة، الغابة والسماء التي فوقنا. هل قلت هذا أنا؟!

– أنت حارسة أمك.

* حارسة أمي وأبي.

– حارسة النهار والليل.

* حارسة النهار، الليل، الأرواح والناس. حارسة الكون ولكل ما يمكن أن تتخيله.

– إني أتخيله دون عنت. يا ابنتي.

إني أحب هذه الطريقة التي يحدثني بها. لقد تهيأت لها. وفي كل مرة لا تفيدني في شيء. شيء آخر هذا الذي كنا نتوقعه. رجلاي لا تلامسان الأرض، كأني أعيش معلقة في الهواءوقتما يكون معنا. والآن أخشى النظر أسفل الشجرة. هذه الرهبة التي تبحث دوما كيما تفجأك. أستطيع أن أشاهد وجه أبي من خلال وجه أمي. إني لن أنظر الى الأسفل. لا، لا، لا أبدا لا. ولكن لماذا بدأت العصافير تطلق زقزقتها الحادة كأنها أصوات ذئاب خائفة من ظلها؟! لعلها لا شيء، لا أحد. أقول لها (العصافير): الأمان، الأمان، ولم تعد هذه القلوب الواجفة تصرخ في الظلام. إنها تثق بي. أنا التي أفكر الآن: وهأنذا أصبح كبيرة. أفكر: إني لست بين الأشجار حيث أنا. إني بعيدة إني وحيدة. كل شيء انتهى. الألعاب أيضا. أفكر : إني عجوز وليس من تغيير أبدا، لا شيء سيتغيّر مطلقا. لا شيء يمكن أن يحدث لي. إني عجوز أكثر من أمي وأكثر من أبي. كل شيء مضى وليس لي غير الماضي. سأبقى فوق الشجرة مع نهايتي. لعلني مت وأنا الآن أستعيد طفولتي التي كنتها صغيرة جميلة في حياتي الجديدة. (ا.هـ).

***

في الاغنية الشعبية

أغاني المرأة في الريف



عبدالرضا علي*

الكلمة المنغمة عماد الاغنية ايا كانت ، فالكلمة وحدها لا تشكل اثرا في الاداء من غير نغم صوتي يوقعها على وفق حالة صانعها ، وموقفه العاطفي ، ومضمون ما يريد البوح به فكريا .

إن انسجام التوقيعة مع بناء النص يعلن مباشرة عن انتماء الأغنية الى حقلها العاطفي ، سواء أكان فرحا ام ترحا ، لان النفس الانسانية السوية تعد الانسجام في كل شيء قاعدة في الحياة لا يكدرها غير الاستثناء ، من هنا فان ترانيم الاغاني التي تؤدى في حالات الفرح : كالزواج ، ووصف الحبيبة ، والاطفال ، وما شابه ذلك تكون ترانيم ذات ايقاعات اقرب ما تكون الى الاثارة او الترقيص ، او التطريب منها الى الجدية ، والاداء الثقيل الرصين الذي تتصف به ايقاعات الحزن ، وأغاني العمل ، والمناسبات الدينية .

ان مجالات الاغنية الشعبية مجالات عديدة ، غير أن أهم تلك المجالات ما يأتي :

١ ـ أغاني العمل .
٢ ـ أغاني الأطفال .
٣ ـ أغاني المرأة .
٤ ـ أغاني الحب والزواج .
٥ ـ أغاني الحرب ، او القتال .
٦ ـ أغاني المناسبات الدينية .. وغيرها .

ويمكننا ان ندرج لكل مجال من تلك المجالات تشكيلات معينة ، ففي أغاني العمل تشكيلات عديدة ، منها :

أ ـ أغاني الزراعة .
ب ـ أغاني الطحين .
جـ ـ أغاني الرحي (سحق الحبوب) .
د ـ أغاني النخالة .
هـ ـ أغاني النجارة والحرف اليدوية الاخرى .

* كاتب يمني .
** اللوحة للفنانة العمانية مريم عبدالكريم

و - أغاني الصيادين ، والملاحين .
ز - أغاني الرعاة .
وغيرها من اغاني الاعمال .
وفي أغاني الأطفال يمكن الاشارة الى التشكيلات الآتية :
أ - اغاني المهد ، والترقيص .
ب - أغاني الطفولة .
جـ - أغاني التعلم .
د - أغاني الألعاب .
اما تشكيلات اغاني الحب والزواج فمنها :
أ - أغاني الاعراس والزواج .
ب - أغاني الحب .
جـ - أغاني المناجاة .
د - أغاني وصف الجمال .
هـ - أغاني المكاشفة .. وغيرها .
ولما كانت مجالات الاغنية الشعبية لا تخلو من تعدد، آثرنا الوقوف على المجال الموسوم بـ«اغاني المرأة في الريف» متخذين من النصوص التي جمعها الاستاذان عبدالفتاح عبدالولي ومنير سعيد بجاش المنشورة في العدد الثالث من مجلة «اصوات» مفتاحا لتأصيل القول في أهم ظواهرها المضمونية ، والفنية على وفق الكشف الآتي :

أولا - الغربة :

تشكل الغربة المكانية عاملا من عوامل الاحباط في تحقيق الهدف الانساني للجنسين في حق تقرير الاختيار ، وتكوين الأسرة ، ناهيك عن الغربة الروحية التي قد يعانيها انسان ما فيقرر معالجتها بالرحيل ، والبحث عن عوالم اخرى قد يحقق فيها ذاته ، ويثبت فيها وجوده ، ويتغلب فيها على دواعي احباطه ، فيضيف الى غربته الروحية غربة مكانية .
وليس فراق الاحبة ، او الرحيل عن الأوطان مقتصرا على هذا العامل ، انما قد يكون السبب الاقتصادي عاملا قويا في التغريب ، لذلك تحس المرأة بهذا الضغط النفسي فتشكو منه ، وتراه ألما ممضا تتحمله صابرة لانها لا تمتلك غير الصبر سلاحا :

*** حبيبي**
يا هيل مخلوط مع الرز
أنت لك الغربة
أما أني شصبر

وعلى الرغم من أن الحبيبة تتسلح بالصبر فانها لا تنسى التمني ، اذ تتشبث به ، متخذة من قلبها دليلا لحصوله ، فالقلب الذي هوى الحبيب ، وشغف به كفيل برده ثانية الى منازله الأولى :

*** حبيبي**
قلبي هواك ، وحبك
يا الله بطير أخضر
قوام
.. يردك

وحين يطول الانتظار ، ويصبح عذابا ، فانها لا تقوى على كتمان عذابها ، لذا تبعثه مضمخا بعطر الكاذي ، محمولا على ورق رسالتها ، ختما معمدا باللوعة :

*** كتبت لك مكتوب**
مغري بكاذي
نقشت بالعنوان
خاتم عذابي

واذا لم تجد في الصبر ، او التمني ارتياحا ، او منهجا مقبولا في الانتظار ، فانها إذ ذاك تجزع ، فيرتفع صوتها معلنا قرب وقوع الفجيعة ، لذا فعلى الحبيب الغائب الرجوع قبل وقوعها ، وإلا فلات ساعة مندم :

*** يا راديو لندن**
يا عالي الصوت
قل للحبيب يرجع
قبل ما يجي
.. موت

ثانيا - تحمل العذاب هياما :

تعلن اغاني المرأة صراحة عن معاناة البطلة ، وعذابها وهي تخوض معارك الوجد مع الداخل والخارج ، فالضغط النفسي الذي يشكله الوعي واللاوعي يضعها أمام امتحان عسير في الكشف عما في الداخل ، والاعلان عنه تحقيقا للذات في اثبات وجودها الحيوي ، وهي بهذا الكشف لا تختلف عن الرجل في المعاناة :

*** خرجت نص الليل**
والرعد يقرح
كل من عشق
مكتوب عليه
.. يسرح

فضلا عن أن هذا الكشف يسبب تصادما مع (الخارج) في كونه خروجا عن الاعراف ، لكن البطلة مع ذلك تصور حالات التداعي التي تقود الى تذكر الحبيب ، وشكواه :

*** شن المطر**
بالله اسمعوا سكيبه
يا سعد من يسمع
شكا حبيبه

وهي حين تعلن عن ظمأ الوجد تطالب با لمساواة ، لان عذاب العطش حالة يتساوى فيها ، الجميع ، فلماذا يستمر لظا قلوب بعينها بينما ترتوي اخرى من معين محبتها منهية الاكتواء ؟ :

*** يا ظمئى والحب**
بالقلب منقوش
كل من شرب وانا
أهيم .. مربوش

إن المرأة حين تغني الحبيب ، وتـرفع صـوتها مجاهرة بـالشوق تـدرك ان المحبة لم تبق خـوفا في الأعماق ، لأن القلب ودع الخوف الى غير رجعـة . وهل تخاف الاعماق اذا كان نبضها قد غادرها ؟ :

*** قلبي يحبك**
يا حبيب بلا خوف
محبتك شلت
حمامة الجوف

واذا كانت بعض أغاني المرأة في الـريف تعلن انزياح الاعماق نحـو من تحب ، فـان بعضهـا الآخـر يعلن انـزياح الاعماق بـاتجاه النهايـة ، لان الولـه لم يبق شيئـا ، سليما ، ولعل القروح قـد أتت على كل شيء ، فما كان من البطلة الا اعلان قرارها الشجاع :

*** فكيت لك صدري**
تشوف .. تعين
ان أعجبك
والا الحذر
.. تبين

وهي تضحية اخرى لا يمتلكها الرجل .

ثالثا ـ الاعتراف والمكاشفة :

ليس سهلا على المرأة المتحضرة او المثقفة ان تعلن ، او تكشف لمن أحبت عن وجـدهـا ، فكيف اذا كـانت ريفية ؟ ان الامر لا يخلـو من خطورة او خروج على أعراف متـوارثة حيويـة . لكن هذا الخروج لا ينبغي له ان يكـون عرفا في الاغـاني . لذلك تبيح التقـاليد ، والاعـراف في الأغـاني ، وغيرهـا من الفنـون مـا لا تبيحـه في الواقع مـن استخدام الممنـوع ، والسماح باذاعته .

ومع ان الاعتراف ، او المكـاشفـة مبـاحـة في الفن الشعبي الا انها على مستويات ، فقد تكون المكاشفة باعـلان الموافقة على المحبـة مشروطة بتهيئة جهاز العرس مثلا ، كما في الأغنية الآتية :

*** إن كنت تحب**
عربن على قعاده
الحب عليك
ومني السعادة

وقد تكون المكاشفة اعلانا بفيض لا مجال لكبته بعد الآن ، اذا ما طفحت الكأس ولم يعـد في طوقه احتمال البلوى :

*** وقف قليل**
يا مليح محلك
قد كنت أحب نصك
واليوم كلك

او قـد يكون الاعتراف تصميما على نـوال المحبـوب وإن ادى ذلك الى الهلاك في القيود والسلاسل :

*** والله لاشلك**
واتصيدك صيد
وأمد رجلي
للسرة
وللقيد

رابعا ـ العتاب :

بعض أغاني المرأة تحمل عتـابا لاذعـا للمحبوب ، لا سيما اذا كان قد نكث بعهده ، او نقضه :

*** طرحت لي عهدك**
على الرحاحة
العهد بقي
أما المحبة
طاحة

في حين نجـد في أخـرى عتـابـا يحمل معنى من معـاني التأنيب ، وهذا التأنيب جزء من اثارة المخاطب الذي يتقي عبير الزهـور براجمات الـرفض القاتلـة ، وهو لـون من ألوان المكاشفة المغلقة بالعتاب :

*** ترمي رصاص !!**
واني ارجمك بفلي
لو علموك
رمي المحبة
قل لي

خامسا : الميل الى العد :

يلمح المتلقي ميلا الى ذكر الاعـداد في بعض تلك الاغاني ، لكن هذا الميل يزداد مع ذكر العدد سبعة ، ولعل ذلك يعود الى تـراكمات هـذا العـدد في وعي الـريفي ، او لاوعيـه الجمعي ، حتى صار ملمحا جمالياً :

*** سبعة طيور**
طاروا السما
بلا ريش
وريشهم
وسط القلوب
.. مفاريش

ربما يكون الرقم سبعة تـورية في التعبير عن حبيب واحد يمتلك طيورا سـتـة ، فشكل معها مجموعـا من زاوية عين الحبيبة . وربما يكـون حقيقة في كـونه واحـدا من سبعة أقـران متـآلفين ، وربما كـان غير ذلك ، المهم أن الميل الى ذكر هذا العدد ميل يتكرر ، كما في الصوت الآتي :

*** سبعة نجوم**
غديتهم ، بالفرد
هاتوا لي المحبوب
قد هزني
.. البرد

ولعل المعنى لايحتاج الى تعليق .

سادسا : الايقاع :

اعتمدت معظم هذه الأغاني على وزن الرجز ، مع ملاحظة استخدام ممدودات التفعيلـة (مستفعلن) واجزائها . ولما كـانت اللهجة الشعبيـة تميل الى التسكين في الاداء ، فـان بعض تلك الاغاني يحتـاج الى معالجة خـاصة في التقطيع تطبيقـا ، في حين لا يحتاج بعضهـا الآخـر الى ذلك كما في الصوت الآتي :

الأخضري
/°/°//°
مستفعلن
والأبيضي
/°/°//°
مستفعلن
بخلوة
//°/°
فعولـــن
واحد طمح
/°/°//°
مستفعلن
واحد شريـ
/°/°//°
مستفعلن
تو شروه
//°/°
فعولـــن

«وهـو من مشطـور الـرجـز المقطـوع على حـد تعبير العروضيين ».

او كما في تقطيع الأغنية الآتية :

شن المطر
/°/°//°
مستفعلن
بالله اسمعوا
/°/°//°
مستفعلن
سكيبه
//°/°
فعولـن
يا سعد من
/°/°//°
مستفعلن
يسمع شكا
/°/°//°
مستفعلن
حبيبه
//°/°
فعولـن

وهي كذلك على مشطور الرجز المقطوع .

او كما في الصوت الآتي :

لما بزغت
/°/°//°
مستفعلن
تشوشوا
//°//°
مفاعلن
وظنوا
//°/°
فعولن
حتى قلو
/°/°//°
مستفعلن
ب العاشقـ
/°/°//°
مستفعلن
ـن حنوا
//°/°
فعولن

وغني عن البيـان أن الرجـز ظل ميدانـا سهلا للشعـر الشعبي كما كـان الشعر الفصيـح ، وقد سمي قـديما بمطية الشعراء لكثرة ما ركبوه نظما .

***

رسالة اليمن

هدوء ثقافي وسعي نحو الأبد



ابراهيم الجرادي ★

هـدوء ثقافي متثـاقل،ورغبة أليفـة للخـروج من إرث مرحلـة سابقة، خلخلت اليقين الثقافي، ودفعت بـالعادة الثقافية إلى التكرار وعدم الثقـة والركون الى القـائم مع محاولات للخروج الى حيـوية مفترضة ومرغوبة.

كل شيء في صنعاء يجافي طموحها الثقـافي، ويجعل منه حالة عـائمـة، هي بين الترقب والانطـلاق، وقت من ارتبـاك ودهشـة، سيجعل صنعاء بظـلال مدينة خـارجة من حال حـرب طارئة على يقينها الثقـافي، حرب لم تخلخل، فحسب، القيم الثقـافية من حيث هي فائض على وجدان الإنسان اليمني الباحث عن قيمه الجديدة في إطار تحولات اجتماعية واقتصـادية وثقافية مضطـربة،بل حطمت الثقة بدور الثقـافة والإبداع، في هيكلية لم تستثـر دوافع الثقافة في البحث عن ثـوابت اجتماعيـة، دخلت بـالضرورة في إطـار تقلبـات اقتصادية اضطرارية، صارت تقود الى خلل في الوجدان الاجتماعي والسلوك.

لقد مـر على صنعاء وقت كانت فيه محطـة رئيسية للمثقفين والمبـدعين العـرب. إذ أسـهمت جـامعتهـا من خـلال نشـاطـاتها وبـرامجهـا الثقـافيـة ودأب مديـرهـا الأديب العـربي المعـروف د.عبدالعـزيز المقالح، في لم شمل أصحاب الشأن الثقـافي العربي،

★ كاتب وأستاذ جامعي سوري.

★ اللوحة للفنان رشاد اسماعيل طاهر – اليمن.

حول هـذا الموضوع أو ذاك، أو هذه القضيـة أو تلك من قضايـانا الثقافية العـربية، ولا أظن أن مثقفا عربيا أو مبـدعا لم يجد في هذه العاصمـة العربية وقتاً للقـاء الثقافي من خلال نـدوة أو مؤتمر أو جـامعة صنعـاء أو فروعهـا ففي صنعاء لا سـواها، كـان المؤتمر الثقـافي المسانـد للثـورة الفلسطينية. ولقـاء الثقـافـة العربيـة – الفرنسية وأسبوع الثقـافة العربية – الأسبانية، وأسبـوع الثقافة العـربيـة الألمانيـة، وأسبوع رامبـو الـذي حضره رئيس الـوزراء الفـرنسي ووزير ثقـافتها، وكل هـذه النشاطـات كانت تسـاهم في ترسيخ علاقات ثقافية جدية من حيث هي تنظيم لمجهودات فكرية وثقـافيـة، تجد طـريقهـا الى النـاس من خـلال نشرهـا في كتب أو مجلات.. إلخ. وكان مفترضا لهذه المجهودات أو تستمر، من خلال أسبوع الثقافة العربية – اليابـانية،لولا الحرب – الكارثة، وآثارها التي مـا زالت تعـاني منهـا الهيكليـات الاجتماعيـة بكل أشكـالها ووظائفها وحياتها اليومية.

أما الآن ونتيجـة للظروف المعروفـة، فان الثقافـة مثلها مثل الحيـاة العـامـة، تسير على هـدى اضطـرابها، وتحاول استعـادة دورها المرتبط بـامكانات لم تعد متـاحة، في ظرف يحتاج فيـه هذا البلد الخير الى مساندة مادية ومعنـوية كمثال يليق بحالة الخروج من نمطـه القـديم، الى أفق جـديـد في العـلاقـات الاجتماعيـة والسياسية.

ان بلـداً شعـريـا – أو شاعـراً إذا جـاز التعبير – يظل قـول الشعـر فيه من عـادته اليـومية، يمكن أن يستثمـر فيه فن القـول الشعـري استثماراً يـدفع المنجز الشعـري الى صـدارة وسـائل التعبير، ويعطي دليلا على تغلغل الشعر في الحياة العـربية، ويؤثر في نمط التفكير، ويسعى الى رفع الحس الإنسـاني بالفن والحيـاة الى سوية مـوازية لطموح العقيدة والشعـر. وعلى الرغم من الحالة التي وصفناها بـ«الهدوء الثقافي» ويصفها غيرنا «بالتكاسل» تظل هنـاك ظـواهـر تـرفع عن الحـالـة الثقـافيـة الكثير من الصفـات المتشائمـة منها : استمرار صـدور مجلة «أصوات» مجلـة الجديد والأجد في الإبداع، والتي يشرف عليها الدكتـور عبدالعزيز المقالـح، ويرأس تحريرها القاص خالد عبدالله الرويشان، ونشاطات اتحاد الكتـاب والأدباء اليمنيين، وظـواهر أخـرى كمسرح المقيل، ومقيل الدكتور عبدالعزيز المقالح،ومقيل الاتحاد، وبعض الاصدارات .

ما زال مقيل د. عبـد العزيز المقالح – مجلسـه الأسبوعي في مركز التحـول والدراسات اليمنية – يضرب حجـرا في ماء هادىء، في محاولتـه لتجسير الـوقت – وهـو عـادة اضطراريـة في حـالـة كـالمقيل – لصالح منـاقشـة أمور ثقـافية عـامـة وأقل عموميـة، والاستفـادة من وقت المقيل، وتحويلـه، قـدر المستطـاع، الى زمن مفيد، من خلال طرح بعض القضـايا، ذات الصلة المباشرة، بواقع الحال العربي، سياسيا وثقافيا، فقد ناقش المقيل في الفترة الأخيرة أوضاع الشعر العـربي، من خلال قراءات ومتابعـات، مثلما ناقش علاقـة المبدع بـالمؤسسة وبـالهيكلية الإداريـة، من خـلال قضية أدونيس واتحاد الكتـاب العـرب، وقضيــة الجواهـري والبيـاتي وقضيــة مشـاركتهما «بـالجنـادريـة» وردود الأفعـال على ذلك، وقضية التطبيع الثقافي وغيرها وقد شكـا د. عبدالعزيز المقالح من أن يأسا ينتابـه، في كل مرة يحاول جاهدا، مع من حـوله، لتحريك الحياة الثقافيـة في اليمن،فلا تجد المبادرات إلا صـدى ضعيفا عند المبـدعين أنفسهم وإهمالا من دعـاة الثقافـة ذاتهم. والحقيقـة ان مجلة مميـزة وضرورية «كأصوات» كـان يفترض أن تكون محورا تنشيطيـا للنص الجديد وقضـاياه، مـن خلال شعـارها الطمـوح والمتفـرد «مجلة للجـديد والأجـد في الإبداع»، فهي، على الـرغم من الصعـوبات التـي تواجههـا كمشروع فـردي، مـؤهلة لأن تكـون مشروعا ابـداعيا يوصل ويـؤرخ وينشط الواقع الثقـافي من خلال تنظيم المساهمات في إطـارها لتكون منبرا عـربيا يصـدر في موقع «للضاد» لـه خصوصيته. والحقيقـة ان «المقيل» هو الـذي أوجد، أيضـا ظـاهرة كان يمكن أن تقـوم بدور مميز في الحيـاة المسرحية، وتنشيء عـلاقـة كـانت مفقـودة بين المسرح كعـرض، وجمهـوره المفترض. ان ظـاهـرة «مسرح المقيل» خطـوة مهمة نحـو عـروض تتـلاءم نصـا وأسلـوب عـرض وزمنــا، مع خصـوصيـة المقيل الجغرافيـة والنفسية ولكن هذه التجـربة التي اتسعت في بـداياتها ارتبكت وتوارت قليلا تحت ضغط تنـافس لا ينسجم مع طبيعتها، بين العـاملين في إطـارهـا، حـول ريـادة هـذا النمط من المواجهـة المسرحية، وقد جـرى حوار قاده المقالح نفسه، وسـاهم فيه أدباء عرب ومسرحيـون، على صفحات الـدوريات،حـول طبيعة «مسرح المقيل» وضرورتـه، وحول النتـائج المرجـوة منه، وفـائدة أن يأتي المسرح الى الناس، لا أن يذهب النـاس الى المسرح، ورغم الإرتباكات التي تسببها البدايات عادة! فقد ساهمت ظاهرة «مسرح المقيل» في ظهـور بعـض التجـارب المميـزة، فقـد قـدم المخـرج المسرحي الفلسطيني حسين الأسمر – مقيم في صنعـاء منذ عشرين عـاما – عمـلا مسرحيا عن حـريـة الشاعـر في الـوطن العربي راعى عنـد تقديمها طبيعة المكان، والـوقت والجمهور كما قدم أحد المسرحيين العـراقيين الشباب تجربـة قـائمة على تـوليف نصـوص شعريـة لشعراء معـروفين.. وبوصـول أحد رجـال الثقافـة الوزيـر يحيى حسين العــريشي، الى كـرسي وزارة الثقـافـة يأمل المسرحيــون وسـواهم بتنظيم الحيـاة المسرحيــة وتنشيط مفـاصلهـا.. فقـد تأسست ولأول مـرة في اليمن «نقابـة الفنانين المسرحيين». وقـام مثقفون ومسرحيون عرب من العراق، فلسطين، سورية، السودان بتأسيس «جماعة المسرح العربي» التي تتخذ من صنعاء موقعا لها وتطمح لعـروض عربيـة الشكل والغـايـة، وعلى كثرة التجمعـات المسرحية الخاصـة والتجاريـة ونشاط المسرح المدرسي، وعـروض الفـرق الخاصة، يبـدو أن المسرحيين ما زالـوا يطمحون لتـدشين مرحلة جديدة في حياتهم المسرحية والعمل على هديها.

أما اتحاد الكتـاب والأدباء المشغـول بمشاكلـه المستعصية قضيـة مقـراته في عـدن، وأوضـاعـه المالية الصعبـة، كما يقـول

مسؤولوه، فمازال يصدر مجلاته «الحكمة» مجلة فرع عدن، و«المعرفة » مجلة فرع تعز، بآلية تقوم على المادة القادمة، دون تكليف، وفي ظروف مادية صعبة، كالتي تعاني منها مجلة «المعرفة» التي تصدر بجهود شخصين يديرانها ويسعيان لتظل حية واللافت أن فرع صنعاء يحاول بعد مرور عام على الكارثة الوطنية. تنشيط فعالياته الثقافية، إذ أحيا «مقيلة» الأسبوعي، ببرنامج ثقافي سعى واضعوه الى أن يكون منوعا وشاملا. ففي إطار اللقاءات المفتوحة كان الأبرز فيها لقاء الشاعر عبدالله البردوني مع جمهور في إطار مداخلته المعنونة «الثقافة بين سؤالين» واللقاء مع القاص والمسرحي شاكر جفناك،مدرس مادة الجغرافيا في جامعة صنعاء،حول تجربته وذكرياته الأدبية ومواقفه. وفي إطار النقد، تنوعت أبعاد النص النقدي وتوجهاته في مسارات متعددة، قدم الناقد العراقي عبدالرضا علي محاضرة عن الأسطورة وتأثيرها في تجارب الرواد وخصوصا السياب، وقدم إبراهيم الجرادي موقفا نقديا استهدف مجموعة أحمد ضيف الله العواضي« ان بي رغبة للبكاء» الصادرة ربيع ١٩٩٤ عن اتحاد الأدباء والكتاب العرب بعمان. وقدم ا لشاعر العراقي فضل خلف جبر قراءة للمجموعة نفسها، أما الشاعر والناقد السوري بيان الصفدي، رئيس القسم الثقافي بصحيفة «الثوري» فقد قدم قراءة نقدية في أربع تجارب شعرية، لأربعة شعراء شباب مميزين هم محمد الشيباني،مختار الربعي، هزاع مقبل، وعلي الشاهري، وفي أماسي المقيل الشعرية كانت هناك قراءات للعراقي علي جعفر العلاف والسوري ابراهيم الجرادي، المدرسين في جامعة صنعاء، ولليمنيين محمد الشرفي وأحمد عبدالله الشرفي، وفي أمسية للقصة شديدة التنوع والتجريب كان لقاء مع محمد مثنى وأحمد غالب الجرموزي والعراقي جمال كريم، أعقبه نقاش تميز بعمقه وحدته. ومن الظواهر الطيبة إقامة معرض عن اليمن للفنان الهولندي الدبلوماسي دانيل فان درمولن حمل عنوانا يشير الى مهمة صاحبه «دبلوماسي هولندي يعيد اكتشاف بلاد العرب» واشتمل المعرض على أربعة أجنحة تضم صوراً تاريخية عن اليمن، كان قد صورها الفنان الدبلوماسي في الثلاثينات والأربعينات في هذا القرن، عندما زار اليمن مع الجغرافي الألماني هيرمان فوت فيسمان في رحلتهما عبر منطقة حضرموت ووادي حضرموت وعدن في عام ١٩٣١ و١٩٣٩، وفي جولتهما في صنعاء عام ١٩٤٢، والمعرض شهادة بصرية واستقراء لحياة المجتمع وعاداته في الملبس والحركة والتعامل وغير ذلك،وقد جاء تنظيم هذا المعرض في إطار التعاون والتنسيق بين المتحف الوطني اليمني والمتحف الاقليمي في امستردام.

أما على صعيد الاصدارات، فان كتابين قد استحوذا على الاهتمام،أولهما كان حبيس الأدراج لمدة طويلة، ثم افرج عنه هذا العام، وهو الكتاب الصادر عن «مركز الدراسات والبحوث اليمني» بعنوان «ثلاث وثائق عربية عن ثورة ١٩٤٨» وقد كتبها ثلاثة من العرب – كما تشير المقدمة التي كتبها الأستاذ أحمد حسين المروني – أحدهم من الجزائر والآخران من مصر، وقد شارك اثنان منهم في أحدث سنة ١٩٤٨، أحدهما الأستاذ المرحوم الفضيل الورتلاني والآخر الدكتور مصطفى الشكعة أحد أعضاء البعثة التعليمية المصرية الى اليمن آنذاك، وكان الأخيران ينتميان الى حركة الاخوان المسلمين بينما الثالث وهو الدكتور راشد البراوي كان ينتمي الى الحركة الاشتراكية، والكتاب في فصوله الثلاثة :«مغامرات مصري في مجاهل اليمن» للدكتور مصطفى الشكعة و «الانقلاب الأخير في اليمن» لراشد البراوي و «تقرير عن اليمن » للفضيل الورتلاني، توصيف شهود للحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليمن ذات الوقت ولأساليب الحياة المحتشدة بما يدهش ويثير في إطار حقائق وطرائف وغرابة سجلها أناس من خلال المشاهدة الحية، والتواصل مع بيئة كانت معزولة عن محيطها بفعل عوامل كثيرة كما تذكر فصول الكتاب.

أما الكتاب الثاني فهو مجموعة شعرية للشاعر الشاب أحمد ضيف الله العواضي، صدر عن الاتحاد العام للكتاب العرب بعمان، فقد استقبل بمحبة واضحة،وأقيمت لمناقشته الندوات،وكتبت عنه المقالات،الشيء الذي أشار الى أهمية الشعر الأصيل،الذي لا يبتعد عن الناس وقضاياهم والذي يتحدث بلغة لا تتعالى على القاريء ولا تسرف في تجريب يتناقض مع الحالة الاجتماعية للناس، وشرائحهم المتعددة.

إن مجموعة العواضي في مسلكيتها اللغوية وفي أطرها ومضامينها،التي لا تستسلم للأعراف الشعرية القائمة كليا، ولا تبتعد عنهاكليا، لتبني جسرا من الاستجابات المشروعة مع الآخر، وتمر مرورا شفافا على الوجدان، فترسم ظل علاقة ودودة جارحة حزينة، إنه شعر ينتمي للحياة فعلا:

أيما تسقط الآن رائحة الجند
كي نستعيد الطفولة
كي يخرج الآن في زبد الحزن
صوت القصيدة
كي نعرف الآن معنى النجوم البعيدة

وتظل الثقافة تبحث عن يقينها والابداع عن مساراته التي يبهر من العادة والتكرار، وفي صنعاء وعدن ومدن اليمن الأخرى حالة من رفض الركون الى القائم، تجلت قبل الحرب بأنماط وتعبيرات مكتظة ومشحونة بقلق وتوتر مشروعين، كالقصائد المشتركة والبيانات الإبداعية، التي تشير الى رغبات في ركب موجة الحداثة، والابتداء في نهايات سابقة لهذه البدايات الجامحة بالخيال، واللغة النافرة، ورفض القائم الثقافي الاجتماعي، بما يوازي منحة الإبداع الخاصة في مركب العموميات الهائم في يم الأحلام الكبيرة.

***

الشاعر العُماني
حميد بن عبدالله الجامعي (أبوسرور)

محمد أحمد القضاة *

الشاعر حميد بن عبدالله الجامعي من الشعراء العُمانيين المجيدين في حركة الشعر العُماني، واستطاع أن يشق طريقه رغم ظروفه وسط المصاعب وان يلحق بركب الشعراء حتى غدا من الشعراء المهمين في الساحة الشعرية والثقافية في عُمان ونظرا لدوره في حركة الشعر العُماني نوقشت في الجامعة الأردنية في نهاية شهر مايو ١٩٩٥ رسالة ماجستير بعنوان «شعر حميد بن عبدالله الجامعي (أبوسرور)» للباحث العُماني محمود بن مبارك بن حبيب السليمي وتناولت الدراسة حياة الشاعر وبيئته وجاءت في مبحثين الأول: عني بدراسة البيئة العُمانية تاريخا وحضارة واسهاما في مسيرة الحياة الفكرية والأدبية، وتحدث عن مدينة الشاعر سمائل باعتبار أن الوسط الذي ينشأ فيه الشاعر لابد أن يترك بصماته على نشأته وثقافته ونشاطه الفكري.

والثاني: درس فيه الشاعر ولادته ونشأته، وتعليمه، ثم درس أغراضه الشعرية، الغزل والشعر القومي، والوطني، والرثاء، والفخر والشكوى والزهد والحكمة إضافة الى دراسة فنية تناول فيها بنية القصيدة واللغة والصور الشعرية والتشكيل الموسيقي.

تسعى هذه الدراسة الى اماطة اللثام، عن شخصية شعرية، كان لها حضور على الساحتين العُمانية والعربية، وكان لشعرها أثر واضح في أبناء الجيل. ويعد الشاعر أبوسرور من أشهر الشعراء العُمانيين المعاصرين، ليس بسبب الجوانب الفنية التي ينطوي عليها شعره، بل لشهرته وحضوره المتميز في المهرجانات الشعرية والمنتديات الأدبية، سواء في عُمان أو في البلاد العربية الأخرى، فإلى جانب تصدره الحلبات المنتدى الأدبي، والنادي الثقافي داخل عُمان، فإن له اسهامات واضحة في المهرجانات العربية الأخرى.

لقد عاش أبو سرور في فترة تشكل تحولا تاريخيا وحضاريا في عُمان، ووقف شاهدا على جوانب التغير الواضح بين عهود مختلفة، وعايش ثورات متعددة الاتجاهات، متشعبة الأيديولوجيات ويمثل نتاجه الشعري تراثا، يعبر عن قيم معنوية، وأفكار تحررية وتطلعات وطنية وقومية، تعبر عن مسعى الشاعر، ودعوته الى إقامة كيان عربي قومي متماسك، يقوم على مبدأ التعاون والشورى بين الجمهور والقيادات.

واستفاد الباحث من المناهج النقدية، التراثية منها والمعاصرة، بما يتناسب والنصوص الشعرية، وحيثما اقتضت الحاجة في معالجة الموضوعات ودراسة البيئة وأثرها في تشكيل تجربة الشاعر، وفق السياق الاجتماعي، والمنهج الخارجي في دراسة الأدب. ولا يعدم افادته من المنهج الداخلي في تحليل بعض النصوص الشعرية.

وتغنى الشاعر أبوسرور بأهله وقومه ووطنه وأجاد وصف عراقة عُمان حتى لقب بـ «عاشق عُمان» وهذا ما نلمسه في قصيدته «عمان المفاخر» التي يقول فيها:

سواك سلوانا لو علا نجم والبدرا
فانك مجد الدهر والفوز بالأخرى
رضعنا لبان المجد منك على القنا
وطلنا على العليا وكان لها الفخرا
بلادي لا أدري بماذا أجيبها
إذا ساءلتني من صحائفها نشرا
أنرضى لها هذي النجوم قلائدا
ولو شئتها تعدادها لا يفي قدرا
بلادي أم الماجدين وتاجهم
اذاقت قنا كسرى مناضلها كسرا

وتبقى قصائده الجميلة تجري بسهولة ويسر، وتبقى هذه الدراسة خطوة مهمة ومتواضعة في التعريف بشعر أبي سرور، وقد برز فيها أن مصادر التجربة الشعرية، لها أثر بعيد في تحديد اتجاهاته وموضوعاته الشعرية، وتعميق بعضها دون الآخر، وهذا ما يفسر لنا سر اهتمامه بغرض الفخر أو التغني بعُمان، تاريخا وحضارة. كما تركت الميول السياسية في بداية حياته، لمساتها على قصيدته، لا سيما تلك القصائد التي كتبها وهو بعيد عن

---

* كاتب أردني.

الوطن، إثر نشاطه السياسي، حيث عبرت تلك القصائد عن إحساسه بالغربة المشوب بالحنين، والشعور بالمرارة من الأوضاع السياسية.

وليست مصادر التجربة الشعورية العامة وحدها التي تركت أثرها فيه، بل إن تجربته الحياتية الذاتية، بكل مافيها من صعوبة الحياة، وعنت الدهر معه، وقسوة الأيام عليه، كل ذلك انطبع على شعره، بحيث يستطيع الباحث أن يقرر أن شعره كان تعبيرا صادقا عن وطنه وعن حياته.

وعلى الرغم من مصادر تجربته المتعددة لكنه لا يصدر عن اتجاه أدبي، أو مدرسة بعينها، فالشعر عنده فطرة حاول صقلها بثقافة محدودة، تقتصر على الجانب التراثي والتمسك به، نأت - الى حد بعيد - عن متابعة فروع الثقافة، ومنجزات القصيدة الحديثة على المستوى العربي والعالمي. مما حرم قصيدته من الانعتاق من أسر الدوران في جدران المصدرية التراثية، وبالتالي ضاعت على الأدب العماني فرصة استثمار امكانية شعرية كان يمكن أن تكون علامة في تطور الحركة الشعرية الحديثة.

ويمكن القول إن الشاعر من المتفردين بين أبناء جيله، في طرح القضية القومية، الى جانب القضية الوطنية. وقد احتلت «فلسطين» مساحة واسعة في إبداعه الشعري، وهو متفرد أيضا بين أولئك الشعراء في دعوته الى اعتماد (الشوري) المستندة الى التراث، المستمدة من واقع الأمة العربية وحاجاتها في آن معا. وكان في قصائده الوطنية، صريحا مباشرا ولم يتستر بقناعات وأغطية.

كما عبر الشاعر عن معاناته الوجدانية، بشكل واضح، ولم يأبه بما يمثله من كونه قاضيا فقيها، فصرح بحبه، وكشف الستار عن دخائل نفسه ومكنوناتها. فنادى المحبوبة، وناجى الطبيعة، وفي هذا الاتجاه تنازعه اتجاهان: اتجاه رومانسي، من حيث المعالجة الموضوعية ومناجاة الطبيعة والهروب إليها، وإشارات الى حالته النفسية البائسة، وان قصر الشاعر عن بلوغ هذه المرتبة ويأتي الاتجاه (الكلاسيكي) التراثي وسيلة الشاعر الفنية، التي يعتمدها للتعبير عن هذه الموضوعات.

أما مهنة التعليم التي مارسها فكان لها أكبر الأثر على لغته الشعرية، التي تميزت بالسهولة والوضوح والمباشرة في الخطاب، بداعي ايصال الفكرة الى المتلقين في سهولة ويسر. كما أن الرؤية التقليدية للشعر، باعتبار وظيفته الاجتماعية كانت سببا آخر في تعامله مع اللغة تعاملا وظيفيا مما أوقعه - أحيانا كثيرة - في اقتصار استخدامه للجانب المعجمي من المفردات، دون استثمار ما في الكلمات من طاقات ايحائية.

ويعد الشاعر أبو سرور شاعرا مكثرا. وغزارة نتاجه الشعري أدت به الى تكرار معانيه وألفاظه، فظل يعيد الفكرة المرة تلو الأخرى، فيقع في شرك تكرار المعاني في غير موضع من موضوعات قصائده. واتخذ الشاعر الأسلوب القصصي والحكائي، وسيلة من وسائل التعبير، بحيث جعله إحدى الوسائل التي كان يبث آراءه من ورائها، ويخفي صوته خلف جدارها، لتحقيق مآربه الذاتية والوطنية والقومية والاجتماعية . وقد أفاد من الموروث الشعبي في استيحاء قصصه، وان كان ذلك لا يعني ادراكه لشروط القصص الشعري وعناصره، وانما كان حسبه، أن يستثمر موروثه الشعبي والتراثي في صياغة قصصه، التي أغلب ما عالجته قضايا سياسية واجتماعية.

ومع أن الشاعر معاصر، لكن ارتباطه بالتراث، ظل أقوى من المعاصرة، حين مضى يتمثل الصيغ والتراكيب الجاهزة، فنالت اهتمامه، وعمد الى ادخالها في قصيدته، على نمط من الانساق المرسومة، لكن الشاعر وان تمثل هذه الصيغ والتراكيب، إلا أنه لم يخضع لسيطرتها القاموسية إذ استطاع أن ينقل تجربته - بصدق - من خلالها. فهي في حقيقتها تنتمي الى التراث من جهة، وتنتمي الى الشاعر نفسه من جهة أخرى. وقد تجلى تأثره بالتراث من خلال عدة محاور تم رصدها في دراسة لغة الشاعر.

أما الصور الشعرية عنده فكانت قليلة، وكان يلجأ إليها بعفوية، دون أن يكد ذهنه، أو يشغل خياله في تشكيلها. وكانت الحياة والمرأة والطبيعة، هي الأساس الذي يستمد منه الشاعر صوره. وقد تبين أن المرأة والطبيعة استحوذت على النصيب الأكبر من تشكيل الصورة عنده. لا سيما حين يبث هذه الطبيعة أحزانه ويتقاسم معها آلامه.

ومن اللافت في شعر أبي سرور، كثرة تنقيحاته واصلاحاته في شعره، التي اتخذت أشكالا متعددة، وتباينت الأسباب حول هذه التنقيحات، وكانت رغبة الشاعر في الجدة ومسايرة الواقع سببا رئيسيا في ذلك. وتبين للباحث ان اهتمام الشاعر بشعره، وكثرة نقله من مخطوطة الى أخرى، ومداومة مراجعته مرة تلو أخرى، كانت هي الأخرى، أسبابا في التغيير والاصلاح. ومن هنا تباين نجاح الشاعر في إحداث هذا التغيير، فبينما نجح حين كان الاصلاح ناشئا عن اضطراب أو قلق في العبارة أو محاولة تكثيف المعنى، نراه قد أخفق عند محاولته جعل القصيدة مسايرة للواقع المعاش، وتمثل ذلك في حذف أبيات من صلب القصيدة الرئيسية، وإضافة أبيات عديدة إليها، مما جعلها غريبة على جسم القصيدة الأولى.

ووصل الباحث من خلال دراسة شعر أبي سرور، إلى أن إقامة صلة بين الغرض الشعري والوزن أمر لا يمكن أن يؤخذ به، وأظهرت الدراسة أن أي بحر عروضي، قابل لأن يحتضن القصيدة في كل غرض من أغراضها، وأن الغرض الواحد يمكن أن ينتظم في سلك أي من الأوزان الخليلية.

كما أظهرت احصائيات شعر أبي سرور، أن الشاعر حصر أوزانه الشعرية في ثمانية بحور هي: البسيط - الكامل - الطويل - الوافر - الخفيف - المتقارب - السريع - الرجز - أي أنه استخدم نصف الأوزان العروضية، وانتظم شعره في جميع دوائر الشعر العربي. ومجيء معظم قصائد الشاعر على هذه البحور، ينسجم مع ما هو متعارف عليه من شيوع هذه البحوث في الشعر العربي القديم. وهنا يلاحظ تأثره بالشعر القديم، حين استمد ما تيسر له من مخزون ذهني في أوزانه، وعلى الرغم من التزام الشاعر القافية الموحدة بأنواعها المختلفة، إلا أن الباحث وجد الشاعر قد مال الى التنويع في قوافي بعض قصائده أو أناشيده على وجه الخصوص.

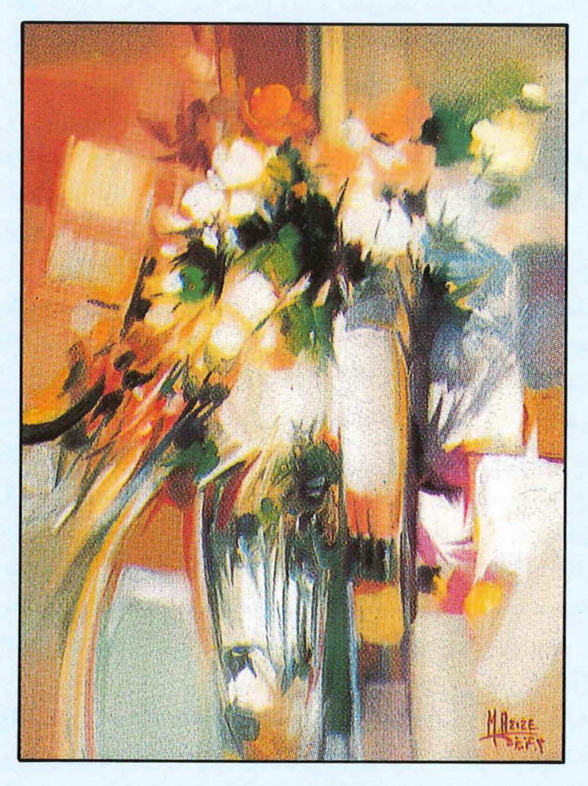
وأخيرا فان الشاعر قد طرق معظم أغراض الشعر العربي التقليدية، عدا المدح والهجاء، فإنه لم يتطرق إليهما. ولعل اعتداده بنفسه كان سببا في ابتعاده عن شعر المديح.

***

أسبوع للفن اللبناني

توزع بين : اللوحة والموسيقى والتراث

محمد بن سيف الرحبي *


لوحة للفنان اللبناني محمد عزيزة

غادرت اللوحة التشكيلية الدفء اللبناني الى حرارة الطقس المسقطي لتكون سفير الجمال وممثله الرسمي في الصالات العمانية وحين احتضنت ردهات الانتركونتيننتال فعاليات الاسبوع الثقافي اللبناني. فلأنها حريصة على معانقة ذلك القادم من جبال الأرز والثلج وذلك المتشبث بالحياة والمغروس مجدا في بيروت «ست الدنيا» عاصمة العشق العربي ومندوبه الدائم في صالونات الحب العالمي واللبناني الذي صنع من جداول أحزانه قصائد حب جميلة استطاع أيضا أن يبدع بريشته ألوانا ولوحة ومن موسيقاه التراثية وجها فنيا جديدا ومن أنهاره شربت المطابع لتحول العالم كتابا بختم بيروتي.

ومن شوارع المطر في هضبات لبنان الخالدة تولدت الطبيعة انسيابية رائعة حملتها لوحات نقولا النمار وجمال معلوف وعدنان المصري ووجيه نحلة وغيرهم من الاسماء المعروفة لتزف أفراحها في شوارع الفن العمانية فكان الفن التشكيلي تظاهرة جمالية وكما يقول عنها جبران خليل جبران بأن «الفن خطوة تخطوها الطبيعة نحو الأبدية».

في الثالث والعشرين من أكتوبر الماضي وحتى الثامن والعشرين منه حل الفن اللبناني – ريشة وكتابا ولحنا – ضيفا على أرض عمان في احتفالية كبرى رسمتها الانامل اللبنانية بالتعان مع وزارة التراث القومي والثقافية في السلطنة وكان التنوع الكبير في الفعاليات له الأثر الاكبر فيما وجده الاسبوع من حضور تجلى في الجمهور الذي حضر الأمسية الغنائية في قاعة عمان بفندق قصر البستان وكذلك معرض الكتاب اللبناني والأهم هو ذلك الجمال المتمثل في اللوحات التشكيلية التي شارك بها فنانون كبار.

وقد أوضح، تلك الجمالية من الفعاليات السفير اللبناني في السلطنة الذي قال عن الأسبوع اللبناني «هذه الاطلالة الثقافية أردناها تعبيرا ابداعيا لحلم من أحلام لبنان وتجسيدا أخويا لفرحة اللبنانيين بأفراح بلدهم الثاني عُمان» وجاءت مقدمة الكتاب الذي صدر بمناسبة إقامة الاسبوع تعبيرا عن الحس اللبناني العميق بالثقافة والفنون .. «يغدون ضوءا.. يفدون أثيرا، يمتشقون حرفا ولحنا أصيلا يعبرون جسر الشوق.. ريشة وحريرا يتدفقون من رحم خيالهم.. فيتوالدون موهبة ورسالة تتوالى فصولا» الى القول « أهل لبنان، بأدبهم، بتقاليدهم، بأزيائهم، بإرثهم الحضاري وتراثهم الشعبي يجددون العهد عرسا ومهرجانا لا ينام.»

بدأت الفعاليات بافتتاح معرض الكتاب والفنون التشكيلية والاشغال اليدوية والأزياء اللبنانية والتعليم الجامعي والسياحي.

وفي اليوم التالي أقيمت سهرة الفنون الشعبية التي أحيتها

★ كاتب وصحفي عماني.

الفرقـة الفولكلـورية السياحيـة اللبنانيـة بقيادة نـاصر فحول رئيس الفـرقة ومجير العـربي مـدرب الفـرقة وبـالاشتراك مع الفنانة سيلفي شديد مطربـة الفرقة وذلك بفندق قصر البستان وفي اليوم الثـالث كانت هنـاك عروض الغنـاء والرقص الشعبي والاشغال اليدوية والأزياء اللبنانية بمقر جمعية المرأة العمانية.

تلى ذلك حفل فني سـاهـر أحيتـه فـرقـة نـاصر فحـول الفولكلورية اللبنانية مع الفنانة سيلفي شديد.

اللوحات الفولكلورية

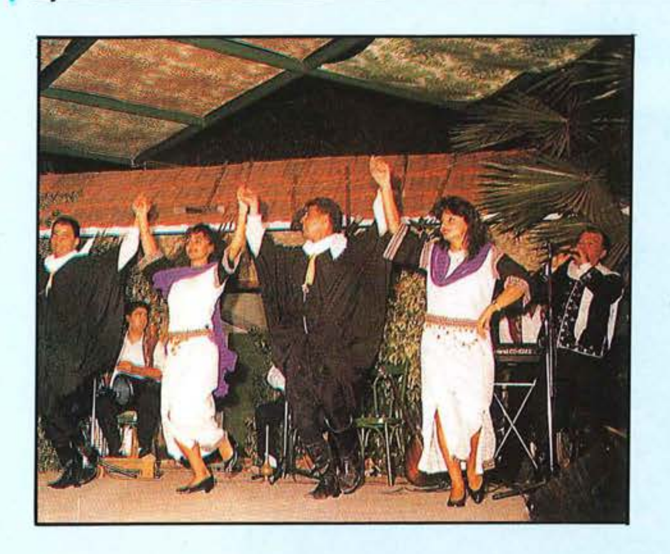
قدمت الفرقة مجموعة مـن اللوحات التراثية منها رحلة الى الجنوب، وشبابة مرجعيون، مع رقصة الدلعونا، ودقة المهباج، وتحية للفيلسوف جبران، واعطني الناي وغني، وفي ظلال الأرز.

معرض الفن التشكيلي

شـارك في المعـرض مجمـوعـة من الفنـانين التشكيليين المعروفين وهم:

* نقـولا النمار : اشترك في عـدة معـارض في لبنـان والخارج واشترك في معـرض لبنـاني متجـول حـول العـالم سنـة ١٩٥٣ وتـولى عمادة معهـد الفنون الجميلـة في الجامعـة اللبنانيـة من عام ٦٨ وحتى ١٩٧٣ ومـدير معهـد الفنون الجميلة من ٧٨ وحتى ١٩٨١.
* جمال معلـوف : عضـو جمعيـة الفنـانين اللبنـانيين للـرسم والنحت منـذ ٧٣ وحاصل على دبلـوم الدراسـات العليا في الرسـم والتصوير ودبلـوم ديكوراتـور في الفن الجدراني ودبلـوم في السينـوغـرافي وهـو أسـتـاذ فني في الجـامعـة اللبنانية وأستاذ فني في جامعة الروح القدس.
* رندة عطـا الله تقي الدين: عضو في جمعية الفنـانين اللبنانيين للرسم والنحت ولها الكثير من المشاركات الخارجية.
* عدنـان المصري: مدرس في معهد الفنـون الجميلة بـالجامعة اللبنانية وعضو بالهيئة الإدارية لجمعية الفنانين اللبنانيين للـرسم والنحت وشـارك في معـارض عـديـدة في لبنـان والخارج.
* سامي مكارم: رئيس دائرة الدراسـات العربية ولغات الشرق الأدنى في الجامعـة الامـريكيـة في بيروت واستـاذ الفكـر الاسـلامي في الجـامعـة الامـريكيـة بيروت ونـال درجـة الـدكتوراة في الفلسفـة ومواطن شرف لمدينـة هيوستـون الامريكيـة وحامل مفتاح المدينة وحـائز على وسام المؤرخ العـربي من اتحاد المؤرخين العـرب وله أكثـر من خمسـة عشر مؤلفا.
* فطـام مـراد : أسـتـاذة في معهـد الفنـون وعضـو في جمعيـة الفنـانين اللبنانيين للـرسم والنحت وشـاركت في معـارض عديدة.
* فؤاد جوهر : عضـو جمعية الفنـانين وأستاذ مادة تكنولوجيا التصويـر في معهد الفنـون الجميلة ولها عـدة مشاركـات خارجية.
* لينا كيليكيـان : حاصلـة على دبلوم شرف في الفنـون الجميلة من فـرنسـا وشاركت في عـدة معـارض بلبنـان وفرنسـا والولايات المتحدة.
* محمـد عـزيـزة : من مؤسسي مجمـوعـة الفنـانين العشرة في طرابلس وله مشـاركات في معارض فرديـة ومشتركة وهو رئيس قسم الـرسم والتصويـر في معهـد الفنون الجميلـة وعضو في عدة جمعيات واتحادات.

وهناك عـدد من الفنانين المشـاركين كنزيهة كنيعـو ونزار ضاهـر والدكتـور عدنـان الخوجة والـدكتـور فيصـل سلطان ووهيب بتـديني وهيلـدا كيليكيـان وعصـام أحمد اضـافـة الى الفنان وجيه نحلة.



رقصة فولكلورية لبنانية



عرض للأزياء التقليدية اللبنانية

رسالة هولندا



من اسماعيل زاير ★

بعد رحلة طويلة مـا بين مصر وسوريا وينبع وأشيقر والزبير والريـاض نبع كتاب «الـردة والفتوح» ومعـه «كتاب الجمل ومسير عـائشـة وعلي» للمـؤرخ العـربي الشهير سيف بن عمـر التميمي الضبي الأسيـدي المتوفى عـام ١٨٠ للهجـرة من تحقيق وتقـديم الـدكتور قـاسم السـامـرائي نشرت دار «سمتسكامـب» للوثـائق الشرقية كتاب المؤرخ العربي الشهير سيف بن عمر التميمي الضبي الأسيدي المتوفى عام ١٨٠ للهجرة، في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية في الرياض.

وهـو المؤلف الـذي لم تتح الفرصـة للمـؤرخين والمستشرقين والباحثين الإطلاع على نصه الكـامل قبل الآن، ومع انه كان مصدرا هامـا تم الاستشهاد بـه في أكثر كتب التـاريخ العربي والإسـلامي وكـان عونـا للباحثين في تحقيق الـوقـائع التاريخيـة من جوانبهـا المختلفة.

وكـانت مخطـوطـة الكتـاب قـد أهـديـت من بين جملـة من المخطوطات الهامة قدمهـا أحد أولاد العالم الجليل الشيخ محمد بن حمد العساف في عام ١٤١١هـجـرية الى مكتبة جامعـة الإمام محمد بن سعـود الإسـلامية بـالـريـاض. وكـان العثور عليهـا مفـاجـأة غير منتظرة، لأن الإستشهادات التي تنـاولتها في تاريخ الطبري وغيره لم تنقل منها الا القليل، كما أن كـاتبهما ظل موضع جـدل على أكثر من صعيد.

ويقول المحقق الدكتور السامـرائي في تقديمه لكتاب سيف بن عمـر «إن العثور على هـذه المخطـوطـة النادرة، مهم جـدا لكل معني بالتاريخ الإسـلامي وذلك لأنها من النصـوص الإختبارية التاريخية الأولى التي لم يصل إلينـا منها إلا النـزر القليل جدا، وتقع أهميتهـا بعد هذا في انها قد أثرت معلومـاتنا بأخبار عن فترات من تاريخنا لم ترد في غيرها».

وعلى سبيل المثـال فـانه فضـلا عن أخبـار كثيرة ممـا أورده سيف بن عمـر لم تـرد في الطبري أو غيره، فأنها مكنت من معـرفـة المنهج الذي اتبعه الطبري في اقتباساته من المصادر التي اختارها في كتابـة تاريخه. كما انها ألقت الضوء على أسـلوبه في كتابـة التاريخ حيث وضع الحجـر الأسـاسي لعلم التـاريخ عنـد المسلمين « حسب

★ كاتب عراقي مقيم في هولندا.

★★ اللوحة للفنان كورنيى ـ هولندا.

الدكتور السامرائي. ويزيد المحقق قوله «إن المخطوطة تصحح جملة من الآراء الخاطئة حول سيف بن عمر بفنه اخباريا مفروغا من اسناد، وبالتالي تمكننا من تصحيح كثير من الأخطاء الواردة في طبعة لايدن من تاريخ الطبري وفي طبعة القاهرة التي اعتمد ناشرها أبو الفضل ابراهيم على طبعة لايدن بأخطائها الكثيرة جدا بالرغم من ادعائه انه قارنها بمخطوطات آخر.

والى جانب هذه المزايا تحمل المخطوطة تقييدات (أو هوامش وملاحظات) تنص على مقاربتها ومقابلتها مع نصوص أخرى أو إبلاغها بالسماع الى ثقات الشيوخ في مجالس الأدب والاجتهاد. كما يظهر ذلك واضحا من تقييدات التصحيح والمقابلة المثبتة فضلا عن انها قوبلت على نسخة أخرى أيضا ويظهر ذلك كما يؤكد المحقق، في اختلافات القراءة المثبتة في الحواشي مع ترافق المصطلح «خ» أي في نسخة أخرى.

وفي المخطوطة سمتان بارزتان أولاهما أن النسخة تحمل تقسيمات النسخة الأصل الى أجزاء، ويتطابق تقسيمها مع المتون التاريخية التي استندت إليها، والسمة الثانية اتباعها منهج اسناد يختلف بين قطع النص للتميز وتقصي الدقة، بحيث يمكن فرز ما اسند للنص وما هو مزيد من الناسخ.

وتقع المخطوطة في ١٧٥ ورقة بمقاس ٢٥,٥ل×٥ر١٩ سم وتحتوي كل صفحة على ١٧ سطرا. وكتب النص فيها بالمداد العفصي الزاجي الداكن الذي تحول لونه بمرور الزمن وبفعل الرطوبة والتأكسد الى اللون البني الغامق، بخط النسخ المملوكي الواضح المشكول، على ورق (كاغد) عربي الصنع أسمر كان يصنع في الشام من بقايا القطن والقنب منذ القرن السابع وحتى نهاية القرن التاسع للهجرة. ويستفاد من تقييدات وتعاليق المخطوطة ان كاتبها هو أحمد بن ابراهيم الحيمي (أو الخيمي) وأنها قد تكون نسخت قبل سنة ٧٨٦ للهجرة عندما كان الشريف سعد بن ابي الغيث بن قتادة (المتوفى سنة ٨٠١ للهجرة) أميرا على ينبع. الا ان المخطوطة نقلت بين أيد عديدة الى نجد ثم الزبير لتعود مرة أخرى الى نجد بعد رحلة طويلة دامت ستمائة عام، وبعد أن فقدت أثناءها أجزاء كبيرة منها، وبعد أن عاثت فيها الفئران فسادا، لتستقر في مكتبة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية.

وثمة ستة عناوين يضمها الكتاب بين دفتيه هي «أول خطبة خطب بها علي - رضي الله عنه - حين استخلف، وحديث مكة (ونشاط الأمويين)، وخروج عائشة، ومسير علي الى الربذة، ومسير عائشة من مكة الى البصرة، ومسير علي بن أبي طالب من الربذة الى البصرة. ومن هذه العناوين نقل الطبري روايات سيف عن معركة الجمل. وكان سيف قد أخذ روايات شهود عيان لهذه المعركة ذكرت اسماؤهم في سند الطبري.

وتعد مصنفات سيف بن عمر، وفي مقدمتها المخطوطة المحققة مرجعا أساسيا لكثير من المؤلفين سواء كانوا من المؤرخين أو أصحاب المعاجم، كل حسب حاجته، فمنهم الذهبي وابن حجر العسقلاني وابن عساكر. وكان الطبري قد اعتمد اعتمادا كبيرا على مؤلفات سيف بن عمر في أخبار الردة وفتوح الشام والعراق ومصر وفارس وما وراء النهر وحوادث الدار ووقعة الجمل وأخبار الخلفاء الراشدين وما جرى في أيامهم من الأحداث. وتعرضت استشهادات الطبري بسيف بن عمر وما قيل عن تفضيله إياه على الواقدي الذي له أيضا كتاب في اخبار الردة وحروبها.

إلا أن الدكتور قاسم السامرائي يرى «ان الطبري لم يقدم سيفا على الواقدي أو غيره، فقد اختار مصادره وفقا للمنهج الذي وضعه، فأهمل جملة من كتب الردة الوثيمة وكتاب الردة لأبي محنف وكتاب الردة للعطار وكتاب الردة لإسحاق بن بشر البخاري، ومع هذا فقد ورد ذكر الواقدي في ٤٥٤ موضعا من تاريخ الطبري بينما ورد ذكر سيف في ٣٦٨ موضعا فقط». ويعلل السامرائي ذلك بقوله «ان الطبري قد لا يكون وثق من روايات الواقدي في اخبار الردة وحوادث الدار وحرب الجمل، فأهملها لأنه لم يحمد روايته».

ويسهم الكتاب في إلقاء أضواء إضافية على خلاف المستشرقين بصدد سيف بن عمر، لاسيما وإن فلهاوزن ودي خويه وكايتاني وكارل بروكلمان طعنوا في مواضع من روايته التي أوردها الطبري وغيره. وسيكون بالوسع بعد تحقيق الكتاب بالصورة الجديدة وتوافر كامل النص في مواقع عديدة لم ينلها التلف والزمن، ان يعاد النقاش والجدل حول مصادر سيف بن عمر ومن ثم انصافه، ويذكر بهذا الصدد ان الدارسين الغربيين المعاصرين ابدوا تجاه سيف ونصوصه تحررا أكثر من أسلافهم فدرسوا، كما يؤكد السامرائي، سيف بن عمر بغير منظار فلهاوزن. ومنهم البرخت نوت ومارتن هاينز وفؤاد سزكين وأيلا لانداو.

ولم يقتصر نقد اسناد سيف بن عمر على المستشرقين فقط بل أن بعض الكتاب من المسلمين قد عاب عليه روايته عن عبدالله بن سبأ، الذي لا يزال موضع خلاف في كثير من الصعد.

الا أن آخرين أشادوا بفضله وموسوعيته من المسلمين والغربيين، يورد منهم فريدلاندر وليفي دلافيدا ولويس ماسينيون وغيرهم.

ويفتقر النص التاريخي عن سيف بن عمر الى تفصيل حياته، وكل ما نعرفه عن أنه تميمي اسيدي ضبي برجمي سعدي، كان أصله من الكوفة وسكن البصرة وتوفي في خلافة هارون الرشيد. قال عنه الذهبي «مصنف الفتوح والردة وغير ذلك، يروي عن هشام بن عروة وعبدالله بن عرم وجابر... كان اخباريا عارفا، روى عنه جبارة بن المغلس وابو معمر القطيعي والنضر بن حماد.

وأخيرا فـ «كتاب الردة والفتوح» طبع بعدد محدود من النسخ(٤٥٠ نسخة فقط) والتي جاءت في مجلدين أولهما: يتضمن النص المحقق تحقيقا علميا موثقا، والثاني يتضمن صورة المخطوطة مع مقدمة باللغة الإنجليزية. ويقع كل منهما في اربعمائة صفحة.

***

الاشراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنان تشكيلي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117.
ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢

إشارات :

* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر بعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.